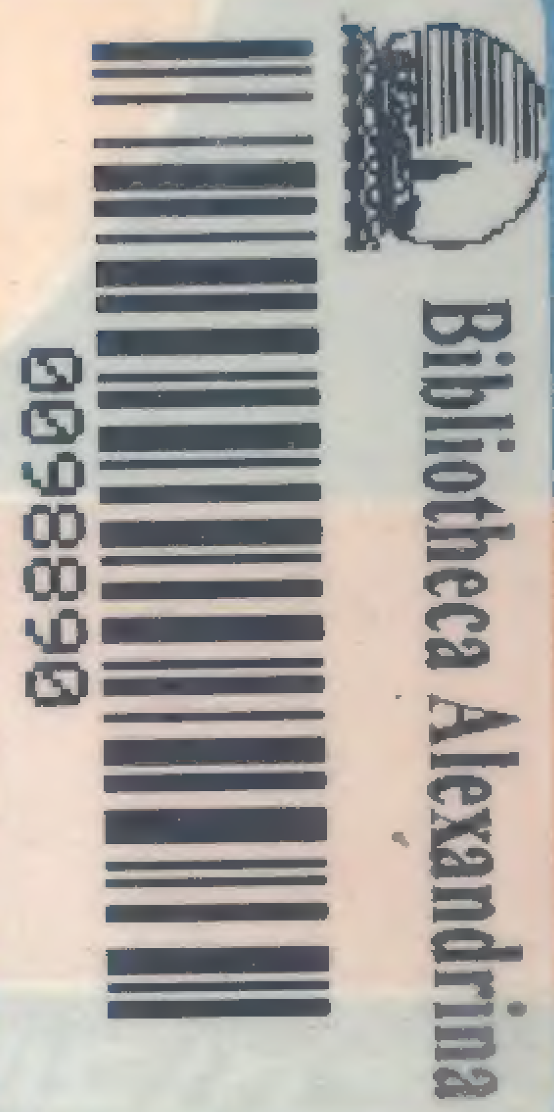
اتجاهات الرواية العربية في مصر

د. شفيع السيد





دار الفكر العربي

اتجاهات الرواية العربية

فى مصر

منذ الحرب العالمية الثانية إلي سنة ١٩٦٧

دراسة نقدية

دكتور

شفيع السيد

أستاذ البلاغة والنقد الأدبى

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

ملتزم الطباعة والنشر

دار الفكر العربى

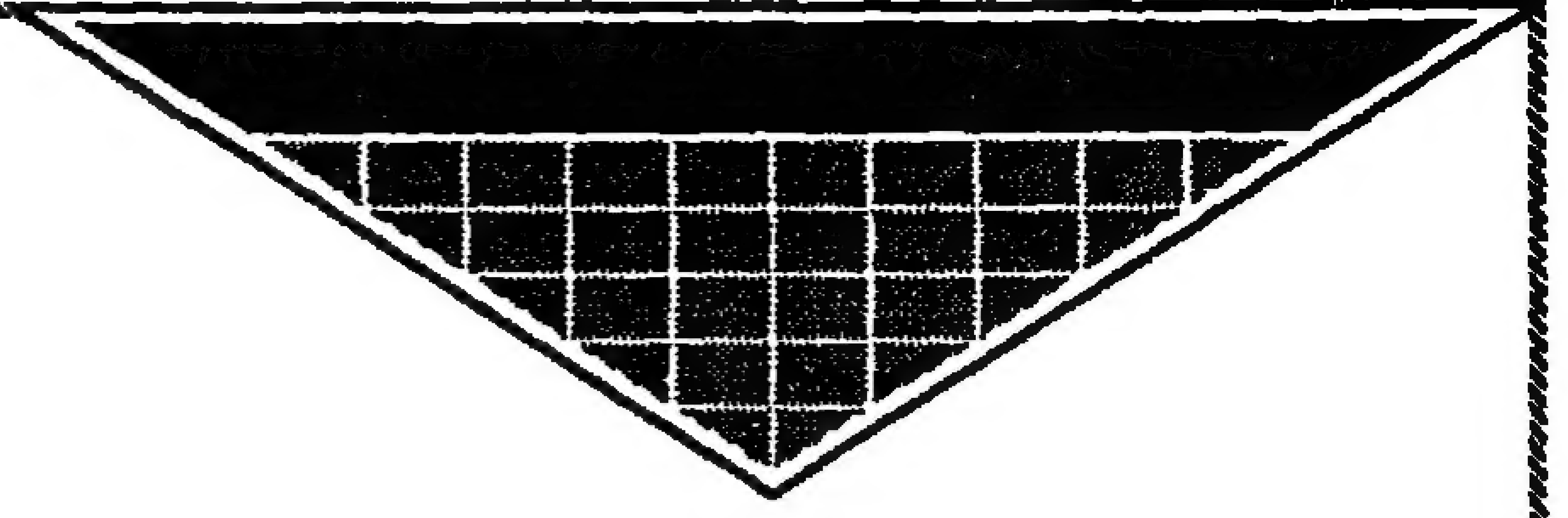
الأدارة: ٩٤ ش عباس العقاد

مدينة نصر - القاهرة

ت : ٢٦١٩٠٤٩

٨١٣,٠٠٩ شفيع السيد.
ش ف ا ت
اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧: دراسة نقدية/ شفيع السيد. ـ ط٢. ـ القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٣.
٣١٠ ص؛ ٢٤ سم.
ببليوجرافية: ص ٣٠٣ – ٣١٠.
تدمك:
١ ـ القصص العربية ـ نقد. ٢ ـ القصص العربية ـ تاريخ. أ ـ العنوان.

مقدمة الطبعة الثانية



مضى على صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب سبعة عشر عاما، وكان قد تم إنجاز مخطوطته قبل ذلك بعامين، وذلك يعنى انقضاء تسعة عشر عاما على كتابته، وهى فترة زمنية كفيلة بتغير وجهة النظر إزاء كثير من القضايا التى اشتمل عليها، بل كفيلة بتغير أسلوب المعالجة والتناول للنص الروائى تغييرا كليا أو جزئيا؛ فمما لا شك فيه أن حركة التطور فى مجالات العلم والمعرفة الإنسانية ماضية فى طريقها، ومن حين إلى آخرتبدو اجتهادات جديدة فى مجال الدرس اللغوى، ما تلبث أصداؤها تتردد فى مجال التعامل مع النص الأدبى باعتباره كياناً لغوياً.

صحيح أن كثيراً من هذا الجديد يبدو جعجعة بغير طحن، لكن بعضا منه يعمق الممارسة النقدية، ويجعلها أكثر موضوعية، وعليه يرتكز النقاد فى تطوير أدواتهم النقدية.

لذا لم يكن غريبا أن تراودنى الرغبة فى إجراء عملية تغيير لما كتبته، لولا أن خاطرا آخر نازع هذه الرغبة وغالبها، وهو الإبقاء على الدراسة بصورتها التى خلقت بها أول مرة، إيمانا بأن ذلك أدل على طبيعة الرؤية النقدية أو وجه من وجوهها، فى تلك المرحلة التى صدر فيها الكتاب.

نقطة واحدة فقط أرى ضرورة استدراكها والتنبيه إليها، هى أن مفهوم الرواية الذى عولجت فى إطاره الروايات التى عرضت لها - يشمل القصة الطويلة

والرواية القصيرة، دون اعتداد بواقعية الأحداث والشخصيات، أو تعويل على عنصرى الزمان والمكان؛ ومن ثم دخل فى الدراسة ما اسميته «الرواية الأسطورية». وقد تبين لى بعد ذلك أن كلمة novel - التى هى المصطلح الدال على «الرواية» فى الإنجليزية - كانت تعنى قبل ذلك «الجديد»، وأنه حين ظهرت فى انجلترا خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، أعمال قصصية تحققت فيها محاكاة الواقع بعناصره السابقة، مخالفة بذلك ما هو سائد فى الكتابة القصصية - قيل عنها إذ ذاك إنها novel أى جديدة، ثم ما لبثت الكلمة أن استقرت مصطلحا دالا على هذا الجنس الأدبى.

ويقتضى ذلك مراعاة عنصر «محاكاة الواقع» فى إطلاق اسم «الرواية» على أى عمل قصصى، ولا سيما فى تلك المرحلة المتقدمة من ظهور هذا الفن على الأرض العربية.

واستنادا إلى هذه الحقيقة يخرج ما أسميته «الرواية الأسطورية» من عداد الفن الروائى؛ وتقتصر اتجاهات الرواية على ما عداه من الأنواع.

الدقى فى المحرم سنة ١٤١٤هـ.
يوليو ١٩٩٣م.

محمد شفيع الدين السيد

مقدمة الطبعة الأولى

منذ العقد الأول من هذا القرن بدأ فن الرواية فى مصر يشق طريقه إلى الوجود ، وأخذ بعض الأدباء يصوغ تجاربه الفنية فى شكل روائى إيمانا منه بأن الرواية شكل من أشكال التعبير الأدبى ينبغى أن يأخذ حظه من الاهتمام، ثم تتابع ظهور بعض الأعمال الروائية من حين لآخر ، وأضاف ذلك ملامح جديدة إلى كيان هذا الفن أدت إلى تثبيت أقدامه فى الحياة الأدبية. إلا أن الازدهار الحقيقى الذى شهده فن الرواية كان فى الفترة التى أعقبت قيام الحرب العالمية الثانية ، إذ تكاثرت الأعمال الروائية ، وتنوعت تجاربها وغنيت بأساليب فنية جديدة نتيجة تزايد وعى الكتاب بأصول الفن ، واطلاعهم على نماذجه الرفيعة فى الآداب الأجنبية، كما بدا تأثر بعض الكتاب بهذا المذهب الأدبى أو ذاك فى زاوية الرؤية وطريقة التناول ، وكان ذلك كله دافعا لى إلى اختيار هذا الموضوع ، من حيث إنه - فيما قدر له - محاولة لتقييم هذا الفن واستكشاف مساراته المتعددة وسماته الفنية الجديدة خلال ربع قرن من الزمان تقريبا ، وهى الفترة التى تبدأ بقيام الحرب العالمية الثانية وتنتهى بهزيمة سنة ١٩٦٧ . وهو بهذا الاعتبار يعد امتدادا لبحثين جامعيين سبقاه فى هذا المضمار، وتوقف صاحباهما عند النقطة التى بدأ هو منها، أولهما البحث الذى قدمه الدكتور **عبد المحسن بدر** بعنوان (تطور الرواية العربية فى مصر) (١٨٧٠ - ١٩٣٨) ، والبحث الآخر كتبه الدكتور **أحمد هيكل** باسم (الأدب القصصى والمسرحى فى مصر فى أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى الحرب الكبرى الثانية).

ولعل الأساس العلمى المقبول الذى استُندت إليه فى اتخاذ الحرب العالمية الثانية نقطة بداية لهذا البحث ، واتخذه الدكتوران عبد المحسن بدر ، وأحمد هيكل نقطة انتهاء لبحثيهما قد اتضح من إشارتى السابقة إلى ازدهار فن الرواية وخصوبة عطائه ، وتأثره بمذاهب فنية مختلفة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية أكثر منه فيما قبلها. وربما اختلف الأمر بعض الشىء بالنسبة لنقطة النهاية إذ يصعب علينا - وهى على مدى قريب منا - أن نتبين مدى التغير الذى أصاب فناً طويل النفس بطىء الميلاد كفن الرواية بتأثير الحدث الرهيب الذى مُنى به الوطن سنة ١٩٦٧ على نحو يسمح لنا اعتباره بداية لمرحلة جديدة ، لكن المؤكد أن هذا الحدث صدم المشاعر الوطنية صدمة أليمة ، وولّد فى النفوس إحساسا مخيفا بالقهر والانكسار لم تُفِق منه إلا غداة النصر العظيم فى أكتوبر من عام ١٩٧٣ ، وسوف تبدو بصمات هذا الحدث بوضوح على الفن الروائى كما بدت على سائر الأشكال الأدبية الأخرى كالشعر ، والمسرحية ، والقصة القصيرة. فضلا عن اتساع منافذ الأخذ والعطاء بين الأدب العربى وغيره من الآداب الأخرى يوما بعد يوم ، وتجدد تيار الحياة الأدبية فى العالم من حين لآخر بما يحمل معه من انكماش تيارات وبزوغ أخرى ، وذلك كله يشفع لنا فى تلمس نقطة مناسبة ينتهى عندها البحث ، وليس هناك - فيما أظن - نقطة أنسب للوقوف عندها من عام ١٩٦٧ للسبب الذى ذكرت. على أنه ينبغى أن يكون واضحا فى الأذهان أن الحدود الزمنية التى ترتكز عليها البحوث فى الأدب والنقد ، بل وسائر ضروب المعرفة الإنسانية للتمييز بين معالم مرحلة ومرحلة ليست فواصل مانعة ، لأن الأدب نشاط إنسانى يستمد الحياة من مبدعه ، وما دامت هذه الحياة موصولة متجددة فلا سبيل إلى القول بتجمد لون معين أو ظاهرة معينة وفنائها تماما عند نقطة محددة فى الزمن ، ولكن هذه الحدود ، من ناحية أخرى ، تعد فى كثير من الأحيان أقرب الوسائل تحقيقا لعنصر الانضباط الذى يفرضه المنهج العلمى فى البحث.

لقد أشرت فيما سلف إلى غزارة النتاج الروائى وتعدد تجاربه الفنية فى هذه الفترة ، وحسبى دليلا على ذلك أن الببليوجرافية التى أعددتها فى هذا الشأن تضمنت ما يربو على خمسمائة عمل احتسبت على صفحة هذا لفن ، وهنا كانت الصعوبة البالغة التى صادفتها فى بداية الطريق ، إذ إن سلامة المنهج تتطلب استقراء هذه الأعمال جميعها وتتبعها واحدا واحدا مع أن بعضا منها - لتفاهته - لم يبق من وجوده إلا الاسم ، وبعض آخر مما كتبت له الحياة اتسم بالضحالة وهبوط المستوى ، وكان لابد حينئذ من القيام بعملية تصفية أساسها الإبقاء على ما أنتجه الكتّاب الذين تمرسوا بهذا الفن ، وكان لهم تأثير فيه. غير أنه تبين لى أن نتاج هؤلاء أيضا من الكثرة بحيث يؤدى استيعابه إما إلى تضخم البحث بلا ضرورة،وإما إلى تسطيحه وإفقاده طابع العمق وكلاهما محذور يتحتم اجتنابه ، ولم يكن ثمة عاصم يحول بينى وبين الوقوع فى كلا المحذورين سوى تطبيق مبدأ الاختيار ، لا سيما أن هناك مجالا فسيحا له حيث إن هؤلاء الروائيين لم يكونوا جميعا على مستوى واحد من المقدرة الفنية. وقد راعيت فى الاختيار أن يحقق الهدف الذى توخيته ، وهو إبراز الاتجاهات التى سارت فيها الرواية فى الفترة التى حددتها ، والكشف عن السمات العامة لكل منها ، ثم تحليل العناصر الفنية الخاصة التى تشكل منها النسيج الروائى فى النماذج المختارة ، وإذ بدا أن بعض هذه الاتجاهات قد كثر الاستشهاد له بعدد من الراويات أو عدد من الروائيين ، وأن بعضا منها قد قل فيه الاستشهاد فذلك مرجعه إلى كثرة المادة الدالة ، وتنوعها فى النوع الأول وضآلتها فى النوع الأخير كما فى الرواية الأسطورية التى لم أعثر لها فى تلك الفترة إلا على نموذجين اثنين ومن ثم جاء الفصل الذى عقد لدراستها ضامرا بين بقية الفصول.

وقد انتهى البحث إلى وجود اتجاهات روائية ستة فى تلك الفترة انطلقت فى تحديد كل منها وتسميته من المضمون العام الذى ساد فى عدد من الروايات ، وكان قاسما مشتركا بينها ، ولم يشذ عن هذا المنطلق إلا الاتجاه السادس والأخير، وهو (الرواية التعبيرية) ، فقد نبتت فيه التسمية ، كما هو واضح ، من الشكل دون المضمون.

وقد يرى البعض أن ذلك شىء يمس منهجية البحث ، ويغض من صفة الاطراد التى ينبغى أن تسود فيه ، والحق أننى توقفت طويلا عند هذا الأمر ، وعرضت سائر التسميات الممكنة ، لكننى رفضتها جميعا ولم أقتنع إلا بهذه التسمية ، وقد غذى هذا الاقتناع فى نفسى الإيمان بتكامل عنصرى الشكل والمضمون فى العمل الأدبى ، وأن الفصل بينهما ليس إلا لتيسير البحث والدراسة ، ومن ثم لا غبار فى إيثار أحدهما على الأخر ما دام القصد إلى أحد الخصائص البارزة التى تنتظم طائفة من الأعمال الروائية وتميزها عن غيرها ، والخصائص البارزة هنا أقرب إلى الشكل منها إلى المضمون. على أن الدراسة فى كلتا الحالين تناولت جانبى الشكل والمضمون. على سواء. وثمة أمر أخر ينبغى توضيحه فى هذا الشأن وهو أن ترتيب الفصول فى البحث ليس انعكاسا للترتيب الزمنى الذى ظهرت فيه الاتجاهات التى تناولتها وإن كان ، فى الواقع ، لا يخلو من هذه اللمحة ، ذلك أن هذه الاتجاهات لم تخرج إلى الوجود على هذا النحو من التتابع وإنما كان وجودها متداخلا ، لكن بعضا منها مثلا، وهو الاتجاه التاريخى ظهرت معظم نماذجه التى استشهدت بها خلال الأربعينيات أى فى بداية الفترة التى أتناولها بالدراسة ، ولذا رأيت أن يكون الحديث عنه فى الفصل الأول ، على حين أن رواية النضال الوطنى والرواية التعبيرية لم يظهرا إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ؛الخامس رواية النضال، ووقف الفصل لذا كان من المناسب تأخير الحديث عنهما فعالج الفصل الخامس رواية النضال الوطنى، ووقف الفصل السادس والأخير على دراسة الرواية التعبيرية لأنها آخر الاتجاهات الروائية ميلادا، ولم يعقبها اتجاه جديد فى تلك الفترة.

وكان منهجى فى الدراسة يعتمد اساسا على مواجهة النص الروائى ومعايشته وحده حتى تتسنى لى فرصة استبطانه ، وتحليله ، واستخراج ما فيه من عناصر فنية بعيدا عن أصوات الآخرين ، وبعد أن أبذل جهدى فى هذا السبيل أعود إلى ما كتبه النقاد والباحثون عن هذا الروائى أو ذاك وعن هذه الرواية أو تلك ، مؤمنا بأن اختلاف وجهات النظر ، وتباين مسالك البحث يثرى الموضوع ، ويضىء جوانبه المتعددة.

وفى هذا المقام تجدر الإشارة إلى أن ما كتب عن أعمال نجيب محفوظ الروائية يبلغ أضعاف ما كتب عن غيره من روائيى هذه الفترة مجتمعين ، ولا عجب فى ذلك فهو عملاق الرواية العربية المعاصرة غير منازع ، ولسوف تبقى أعماله الروائية مفخرة أدبية من مفاخر هذا الجيل. وقد تعددت أشكال هذه الكتابة وتباينت ما بين مقالة صحفية ، أو بحث قصير ، أو دراسة مطولة. وربما كان آخر بحث تلقفتهُ المكتبة العربية فى هذا الصدد تلك الدراسة القيّمة التى كتبها الدكتور محمود الربيعى بعنوان (قراءة الرواية) وتناول فيها ست روايات للكاتب الكبير ، هى (اللص والكلاب) ، و (السمان والخريف) و (الطريق) و (الشحاذ) ، و(ثرثرة فوق النيل) ، و (ميرامار) وهذه الروايات نفسها هى التى دار حولها الفصل السادس والأخير من هذا البحث ، ويقتضينى واجب الإنصاف والأمانة أن أقول إن هذه الدراسة هى ـ فى تقديرى ـ من أعمق الدراسات التى كتبت عن هذه الروايات بالذات ، جمعت بين أصالة الحس النقدى ، ونفاذ النظرة ، وطلاوة العرض ، وقد أفدت منها ، وإن كنت قد اختلفت معها فى المنهج بما يحقق الاتساق مع المنهج الذى التزمت به ، كما اختلفت معها فى تفسير بعض الروايات وتحليل بعض المواقف.

وإنى لأرجو أن أكون قد وفقت فيما قصدت إليه.

وما توفيقى إلا بالله.

القاهرة فى ١٠ يناير ١٩٧٦

محمد شفيع الدين السيد

المحتويات

تمهيد

(١)

تعد رواية (زينب) التى كتبها الدكتور محمد حسين هيكل فى أثناء وجوده بفرنسا، ونشرها فى سنة ١٩١٢ الميلاد الحقيقى للرواية المصرية، فى رأى كثير من النقاد والباحثين، إذ انتقلت بها من طور الترفيه والتسلية أو التهذيب الخلقى إلى التعبير عن تجربة إنسانية مصرية صميمة، ومن أسلوب المقامة الذى يعتمد على التأنق والصنعة إلى النثر العادى الذى يخلو من التكلف. ولا يغض من قيمتها ما أخذه النقاد عليها من عيوب، لأن هذه العيوب تعد أمرا طبيعيا فى باكورة أى فن. ويرد الباحثون نضج هذه الرواية النسبى، بالقياس إلى ما سبقها من أعمال روائية، إلى الثقافة الأوربية التى نهل منها الدكتور هيكل فى أثناء إقامته بفرنسا وإلى اقترابه الشديد، فى الوقت نفسه، من واقع الحياة المصرية وتعبيره عنها تعبيرا ينم عن إحساسه بها وتفاعله معها. ولا نكاد نجد رواية بهذا المستوى أو قريبا منه فى السنوات التالية حتى نشوب ثورة سنة ١٩١٩ حيث يربط الباحثون والأدباء أنفسهم ظهور الفن الروائى فى مصر باندلاع هذه الثورة، وما نجم عنها من انبعاث الشخصية المصرية، وتبلور الوعى الوطنى وتطلعه إلى الاستقلال والتحرر، سواء فى السياسة والاقتصاد بزوال الاحتلال البريطانى، أو فى ميدان الفكر والأدب بخلق أدب قومى يستوعب تجربة الحياة المصرية العصرية، ويعبر عن روحها فى قالب فنى جديد على نحو ما استقرت عليه الآداب الأوربية، وقد ساعد على غلبة هذا الاتجاه نحو الثقافة الغربية والأخذ عنها، واصطناع بعض قوالبها الأدبية كقالب الرواية تزايد الاتصال بين الحياة الأدبية المصرية والآداب الأوربية عن طريق بعض الكتّاب الذى عاشوا فى أوربا فترة من الزمن للدراسة أمثال الدكتور محمد حسين هيكل، وطه حسين، وتوفيق الحكيم أو الذين أطلعوا على ينابيع هذه الثقافة فى لغتها الأصلية، وهم على أرض الوطن. فضلا عن

استمرار رافد الترجمة من الآداب الأجنبية إلى العربية،وقد شهدت الحياة الأدبية فى الفترة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ وامتدت إلى قيام الحرب العالمية الثانية ظهور عدد من الأعمال الروائية ، بعضها لكُتّاب يُعدون روادا فى تأصيل الفن القصصى بعامة فى مصر أمثال محمود تيمور ، وطاهر لاشين ، وعيسى عبيد ، وشقيقه شحاته عبيد ، وبعضها الآخر لكتاب يعدون أعلاما فى تاريخ الأدب العربى الحديث أمثال الدكتور طه حسين ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم المازنى ، وتوفيق الحكيم. ويمكن القول بأن النتاج الروائى الذى ظهر فى تلك الفترة لهؤلاء الكتاب جميعا يمثل مرحلة هامة فى مسار فن الرواية المصرية ، من حيث محاولته تحقيق العناصر الروائية الصحيحة من ناحية ، وتنوعه فى اتجاهات مختلفة من ناحية أخرى ، فمن هذه الروايات مانحا منحى التحليل كرواية (ثريا) لعيسى عبيد ، وروايتى (رجب أفندى) و (الأطلال) لمحمود تيمور ، ومنها ما جاء تعبيرا عن تجربة شخصية مثل (إبراهيم الكاتب) للمازنى و (سارة) للعقاد ، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم ، ومنها ما عالج فيه الكاتب فكرة ذهنية وهى (عودة الروح) لتوفيق الحكيم ، ومنها ما تناول بعض القضايا والأدواء الأجتماعية كما فى روايتى (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين ، و (ودعاء الكروان) للدكتور طه حسين (١) ، وأخيرا فإن هناك الرواية التاريخية التى تمثلت فى (ابنة المملوك) لمحمد فريد أبو حديد و (عبث الأقدار) لنجيب محفوظ (٢).

(٢)

وإذا صح القول بأن الرواية المصرية اجتازت فى المرحلة السابقة طور النمو فإنها فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية قد ازدهرت واكتمل بناؤها على أيدى طائفة من الكتاب تكاثرت أعمالهم، وتنوعت فى اتجاهات مختلفة.وقد ثقف كثير

---

(١) انظر فى تحليل هذه الأعمال ودراستها الدكتور عبد المحسن بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨)، دار المعارف ١٩٦٣ وللدكتور احمد هيكل: الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، دار المعارف ١٩٦٨. وقد اختلف الباحثان فى تصنيف بعض الروايات.

(٢) انظر الدكتور احمد هيكل: السابق ٤١ ـ ٧٠.

من هؤلاء الكتاب أصول هذا الفنون، وزاد وعيهم بها، واطلاعهم على نماذجها الرائعة فى الآداب العالمية، فضلا عن رحابة التجربة الإنسانية أمامهم، وتعدد مصادرها التى أفادوا منها فى بناء أعمالهم بل إن بعضا من هؤلاء قد وُهِب من صفاء الحس الروائى، والكفاءة العالية فى الخلق والإبداع ما جعله يدفع بهذا الفن فى الأدب العربى خطوات واسعة إلى الإمام، ويبلغ به مستوى فذا لايقل عما بلغه فى الآداب العالمية، وأوضح مثال لذلك هو الكاتب الروائى العملاق نجيب محفوظ.

وقد كان واقع الحياة المصرية فى تلك الفترة، بل والفترة التى قبلها، وهى فترة ما بين الحربين، نبعا ملهماً لكثير من التجارب الروائية التى صدرت فى الفترة التى تتناولها هذه الدراسة، فحملت هذه التجارب أصداءها وتجاوبت معها، ونبضت بهمومها وأشواقها. ولعل الناقد لا يلمح عند النظرة إلى خريطة المجتمع المصرى فى تلك الفترة وحتى قيام ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ كثيرا من التغيير فى البنيان الاجتماعى والقوى المؤثرة فيه عما كان عليه الحال فى فترة ما بين الحربين، فمن حيث الوضع السياسى كان الحكم الملكى ما يزال على قمة السلطة فى البلاد؛ ومن حوله الأحزاب السياسية باتجاهاتها المختلفة، والتى كان من أبرزها حزب الوفد، والأحرار الدستوريون، والسعديون. وإلى جانب هاتين القوتين كان هناك المندوب السامى البريطانى تسنده قوات الاحتلال المرابطة فى منطقة القناة وبعض المناطق الأخرى وفقا لمعاهدة سنة ١٩٣٦. وكان الصراع محتدما بين كل هذه الأطراف لدوافع مختلفة، فالملك يرغب فى استمرار حكمه، والاستمتاع بملذاته وأهوائه، دون اكتراث بقضية الوطن الأساسية فى الحرية والأستقلال، ويستعين فى سبيل ذلك بمن يرى فيه عونا له ساعة المحنة سواء من جانب الأحزاب، أم من جانب قوات الاحتلال، والأحزاب السياسية تتناحر فيما بينها من أجل الاستئثار بالسلطة، وتحقيق برامجها الإصلاحية التى تعلن التزامها بها. وكان اكثر هذه الأحزاب شعبية هو حزب الوفد لما قام به من دور مجيد فى الكفاح الوطنى منذ إنشائه فى مطالع العشرينيات.

بيد أن الصراع بين هذه الأحزاب تحول آخر الأمر من ساحة الكفاح الوطنى إلى ساحة الأطماع والمصالح الشخصية، والرغبة فى الانتقام من الرفاق الآخرين الذين خرجوا إلى الظل. والإنجليز كانت تعنيهم مصالحهم بالدرجة الأولى فحيثما كانت هذه المصلحة عملوا لها، وسعوا إليها ولو بالقوة، وليس أدل على ذلك من حادث ٤ من فبراير سنة ١٩٤٢ المشهور، حين ضغطوا على الملك لكى يسند إلى حزب الوفد وحده ـ وهو العدو التقليدى لهم ـ أمر تشكيل الوزارة، وبلغ هذا الضغط مداه فى محاصرة الدبابات الإنجليزية لقصر عابدين، وإنذار السفير البريطانى للملك بالموافقة على هذا المطلب أو التنازل عن العرش، وحينذاك لم يجد مفرا من الخضوع والإذعان، ثم تكرر هذا الضغط مرة أخرى حين حاول الملك أن يقيل الوزارة فى إبريل سنة ١٩٤٤ إذ كان ردهم قاطعا بعدم التغيير.

ومن حيث الوضع الاقتصادى ظلت الزراعة كما كانت فى فترة ما بين الحربين الممول الرئيسى لاقتصاديات البلاد، وظلت الطبقة الاقطاعية من المصريين والمتمصرين صاحبة الامتياز والتفوق، بيد أنه ظهر إلى جانب هذه الطبقة طبقة أخرى هى الطبقة المتوسطة التى برز دورها فى ثورة سنة ١٩١٩ إذ كانت تعد نفسها صاحبة المصلحة الحقيقية فى البلاد، وهى تتألف من التجار والموظفين وذوى الملكيات الزراعية، وساعد على نمو هذه الطبقة إنشاء بعض المصانع والشركات الوطنية، لكن كلتا الطبقتين كانت تمثل أقلية ضئيلة العدد، أما جماهير الشعب العريضة فكانت تمثل الطبقة الكادحة، من عمال المصانع والشركات، والفلاحين فى الريف. ومع أن أفراد هذه الطبقة من عمال المصانع نالوا قدرا من المكاسب باعتراف الدولة بنقابتهم، وسن بعض التشريعات العمالية التى تكفل حقوقهم فإن الجناح الأخر لهذه الطبقة، وأعنى به طبقة صغار الزراع، والعمال الزراعيين أو ما يسمون (عمال التراحيل) فى القرى والعزب و(التفاتيش) لم تكن على حظ يذكر من الوعى والإدراك، ولم تكن تشكل خطرا أو تأثيرا على مجرى الحياة العامة فى البلاد، بل إنها عاشت مطحونة مقهورة تحت وطأة تخلفها وسوء مستواها المادى، ومعاناتها لمظالم الطبقة المالكة، وسوف نرى إسهام فن الرواية فى تصوير هذه الطبقة من طبقات المجتمع المصرى فيما سنعرض له من الروايات الاجتماعية.

(٣)

والمتأمل فى أحداث تلك الفترة من حياة المجتمع المصرى يرى أن الحركة الوطنية قد بلغت درجة عالية من النضج السياسى، وأصبح شعورها مرهفا تجاه القضية الوطنية، لدرجة أن التنظيمات السياسية المصرية على اختلاف منازعها واتجاهاتها كانت تتلمس ذكرى مرور بعض الأحداث، كذكرى عيد الجهاد فى ١٣ من نوفمبر أو يوم الشهداء مثلا، لتجعل منها مناسبة لإشعال المظاهرات وخروج المتظاهرين-وأكثرهم من طلاب الجامعة، والأزهر، والمدارس الثانوية-فى أعداد غفيرة تطوف بشوارع القاهرة، وهى تهدر بالهتافات الوطنية، وكان ذلك تعبيرا عن مشاعر السخط والغضب من جراء تمكن قبضة الأحتلال البريطانى، واستخذاء السلطة الحاكمة أمامه، بل ومشايعتها له فى كثير من الأحيان، فضلا عن انغماسها فى ملذاتها وأطماعها الخاصة.

وكانت الحكومة أيا كان الحزب الحاكم تقابل هذا المد الشعبى بمصادرة الصحف المعارضة، واعتقال بعض الكتاب، ومقاومة المتظاهرين بالقسوة والعنف، وتعطيل الدراسة لأجل غير مسمى.

وقد تحول السخط الشعبى ضد الاحتلال إلى المقاومة المسلحة له فى معسكراته بمنطقة القناة فى مطالع الخمسينيات، وتصاعدت هذه المقاومة عقب إلغاء معاهدة ١٩٣٦ فى خريف سنة ١٩٥١ حيث تألفت كتائب الفدائيين من شباب التنظيمات السياسية المختلفة وأمدها الشعب بالتموين والسلاح. كما أسهم فى تدريبها بعض ضباط الجيش، وزحفت هذه الكتائب نحو منطقة القناه تهاجم معسكرات العدو ومنشآته.

ولم يقف فن الرواية فى الفترة التى نتناولها بالدراسة بعيدا عن هذا الجانب النضالى من حياة المجتمع المصرى بل استجاب له وتفاعل معه وجاءت بعض الأعمال الروائية حافلة بضروب النضال على نحو ما سنبينه فيما بعد.

(٤)

ولعل من أهم الظواهر التى بدت فى المجتمع المصرى خلال سنوات الحرب العالمية الثانية وبعدها إلى قيام الثورة بزوغ القضية الاجتماعية إلى جانب القضية السياسية، فلم تعد ساحة الكفاح الوطنى خالصة بكل جبهاتها لقضية تحرير الوطن من الاستعمار البريطانى، وإنما شغلت فى بعض الجبهات بهذه القضية وقضية أخرى، هى قضية توزيع الثورة وإقرار العدالة الاجتماعية بين أبناء الشعب. وتتمثل هذه الجبهات فى جماعة الإخوان المسلمين، وحزب مصر الفتاة (الحزب الأشتراكى)، والتنظيمات الشيوعية، والطليعة الوفدية.

ومع أن التنظيمات الثلاث الأولى قد بدأت نشاطها فى أوائل الثلاثينيات فإن نشاطها إبان نشوب الحرب العالمية الثانية وبعدها قد تصاعد، وغدت أكثر إسهاما فى توجيه دفة الأحداث الوطنية عما قبلها، وكان لكل منهجه الفكرى، وصحافته التى تعبر عن آرائه. فجماعة الإخوان المسلمين كانت تنطلق فى دعوتها من قاعدة العودة إلى جوهر الإسلام الصحيح، والاستمداد من طبيعته النقية الأولى، ونفض ما علق به من أوشاب ليست منه، وعده نظاما متكاملا للحياة بأسرها فى السياسة والاقتصاد والاجتماع، وتربية الإنسان تربية إسلامية قويمة فى السلوك والعادات والعلاقات الشخصية وقد انتشرت دعوة الجماعة انتشارا واسعا بين العمال فى المصانع، وفى أوساط المثقفين، لا سيما طلبة الجامعة والأزهر، ودخلت فى خصومة سافرة مع حزب الوفد والتنظيمات الشيوعية، لكنها فى الوقت نفسه تحملت مع غيرها عبء الكفاح الوطنى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقامت بدور مجيد فى حرب فلسطين ومعارك القناة يُذكر لها بالعرفان والتقدير. كما أسهمت فى معركة الكفاح الاجتماعى، وقدم بعض قادتها من خلال الفكر الإسلامى حلولا للقضايا الاجتماعية المطروحة آنذاك، كقضية الملكية، وتوزيع الثروة، والعدالة الاجتماعية وغيرها. وتمثلت صحافة الجماعة فى مجلتى (الدعوة) و (الشهاب) وغيرهما.

وحزب (مصر الفتاه) كان يمثل تيار المعارضة الوطنية المتطرف منذ تكوينه فى الثلاثينيات، وكان يضم فى تشكيله طائفة من الشباب المتحمس لمصريته الغيور عليها، الذى يجهد فى محاربة الاحتلال، ويتلمس بدأب طريقه إلى تحرير الوطن. ثم دفعته الظروف التى أحاطت بالقضية الوطنية بعد انتهاء الحرب إلى أن يبحث عن صيغة جديدة لكفاحه تتلاءم مع الأوضاع الجديدة للبلاد، وتمثلت هذه الصيغة فى برنامجه الذى أعلنه فى سنة ١٩٤٩، وفيه بدا ارتباط الحزب بقضايا الوطن الاجتماعية أكثر من ذى قبل، وربما يدل على ذلك تغيير اسمه إلى اسم جديد يشير إلى هذا المعنى وهو (حزب مصر الاشتراكى) أو «الحزب الاشتراكى» كما كان يطلق عليه.

وخلاصة هذا البرنامج أنه فيما يتصل بالمسألة الوطنية كان يسعى إلى ما سعى إليه سلفه (حزب مصر الفتاة): من ضرورة تحرير الوطن من ربقة الاستعمار، والإيمان بوحدة وادى النيل فى مصر والسودان، بل ووحدة الشعوب العربية كلها. وفيما يتعلق بالمسألة الاجتماعية أخذ ينادى بالاشتركية التى تأتلف مع الإسلام بل تنبع منه ولا تخاصمه [١]. أما صحافة الحزب فكانت فى مرحلته الأولى (مصر الفتاة) ثم أصبحت صحيفة (الاشتراكية) بعد ذلك.

وأما التنظيمات الشيوعية فقد كانت تمارس نشاطها فى الخفاء نظرا للحظر الذى فرضته الحكومة عليها منذ البداية. وربما كان هذا أحد الأسباب وراء تعدد أجنحة هذه التنظيمات بالإضافة إلى اختلافها فى الأسلوب التنظيمى الذى كان كل منها يرى وجوب الالتزام به. وأهم هذه التنظيمات هى: الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى، وطليعة العمال والفلاحين، والحزب الشيوعى المصرى الذى تشكل سرا فى نهاية سنة ١٩٤٩. وكان مجال نشاط هذه التنظيمات يتركز بين بعض الطوائف العمالية، وأوساط الطلبة وقلة من المثقفين، وكان الاتفاق قائما بين هذه التنظيمات فيما يتصل بالقضية الوطنية من ضرورة طرد الاستعمار وتحقيق الجلاء، والوقوف إلى جانب الدول الاشتراكية، وبخاصة الاتحاد

(١) انظر. احمد حسين، الأرض الطيبة ١٧٢.

السوفيتى، ولكنها كانت تختلف فى موقفها من القضية الاجتماعية حيث نرى الحزب الشيوعى أكثر التزاما بالفكر الماركسى من الحركة الديمقراطية وقد تلمّست هذه التنظيمات طريقها لنشر أفكارها عن طريق بعض الصحف المصرح بها كصحيفة (الملايين)، و (الكاتب)، و (الجماهير)، و (الفجر الجديد) (١).

أما الطليعة الوفدية فهى التنظيم الوحيد من بين التنظيمات السابقة الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، وكانت تمثل انسلاخا من حزب الوفد قاده مجموعة من شبابه أعلنوا التزامهم بمنهج الحزب الأساسى فى الكفاح السلمى المشروع من أجل الاستقلال والديمقراطية، لكنهم أضافوا إلى ذلك إيمانهم بالمضمون الاجتماعى للحركة الوطنية، ودعوتهم إلى مناصرة الطبقات الشعبية المضطهدة وتحقيق العدالة الاجتماعية على نحو اقترب بهم من الفكر اليسارى، وكانت الطليعة بذلك طرفا آخر يقابل القيادة الراسمالية التى تسلطت على الحزب تلك الفترة.

أما لسانها المعبر عن آرائها فكان إحدى صحف الحزب وهى صحيفة (رابطة الشباب). وقد انتشر نفوذ الطليعة بين الطلبة، وبخاصة اللجنة التنفيذية العليا، كما كان لها نشاط كبير بين جماهير العمال حيث تبنت مطالبهم الاقتصادية، ودافعت عنها ضد الشركات الراسمالية الكبيرة، لكن فى حدود النظم المشروعة.

ومع ما كان من تباين هذه التنظيمات جميعا فى منزعها الفكرى وتصارعها فى الميدان السياسى فإن ظروف الكفاح الوطنى كثيرا ما ألفت بينها، فانعقدت الاجتماعات المشتركة بين وفودها بقصد توحيد الصفوف وتنسيق المواقف، وخرجت المظاهرات الصاخبة تضم شباب كل منها يحدوهم جميعا حب الوطن، والدفاع عن حريته واستقلاله، كما وسعتهم جميعا ساحات المعتقلات وغياهب السجون، وشربوا بين جدرانها كؤوس العذاب والألم.

---

(١) انظر فى تفاصيل هذه التنظيمات ونشاطها الفكرى. طارق البشرى، الحركة السياسية فى مصر، الباب الخامس ٢٧٥.

وقد عكست بعض الروايات الاجتماعية، على نحو ما سنرى فيما بعد، صورة الصراع السياسى والعقائدى بين هذه الأحزاب والتنظيمات فى عهد ما قبل الثورة، كما عكست موقف الحكومة المناهض للتنظيمين المتناقضين الإخوان والشيوعيين، والذى كان يدفعها إلى اعتقال أفرادهما معا، وإلقائهما فى السجن فى وقت واحد.

(٥)

أما أعظم التغيرات التى هزت المجتمع المصرى فى الفترة التى نتناولها بالدراسة، وأشدها تأثيرا فى جوانب حياته المختلفة، فهى ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ فقد قوضت هذه الثورة نظام الحكم القائم وقررت إلغاء الملكية، وحل الأحزاب، وتضمنت المبادىء الستة التى أعلنتها جوانب هذا التغيير واتجاهاته. والواقع أن هذه المبادىء كانت تمثل أساسا إيجابيا للقضاء على أمراض المجتمع المصرى التى استفحلت فى مطالع الخمسينيات، بما اشتملت عليه من مطلب التحرر الوطنى الذى كان مطلب جماهير الشعب الملح، وشاغلها الأكبر فى كل يوم بل فى كل ساعة، ومطلب التحرر الاقتصادى، وتحقيق العدالة الاجتماعية، وهما المطلبان اللذان برزا فى ميدان الكفاح الوطنى بعد أن فطنت الحركة الوطنية إلى التلازم القائم بين الاستعمار العسكرى والاستعمار الاقتصادى، وبعد أن اختل التوازن فى البنيان الاجتماعى باتساع الفوارق بين الطبقات.

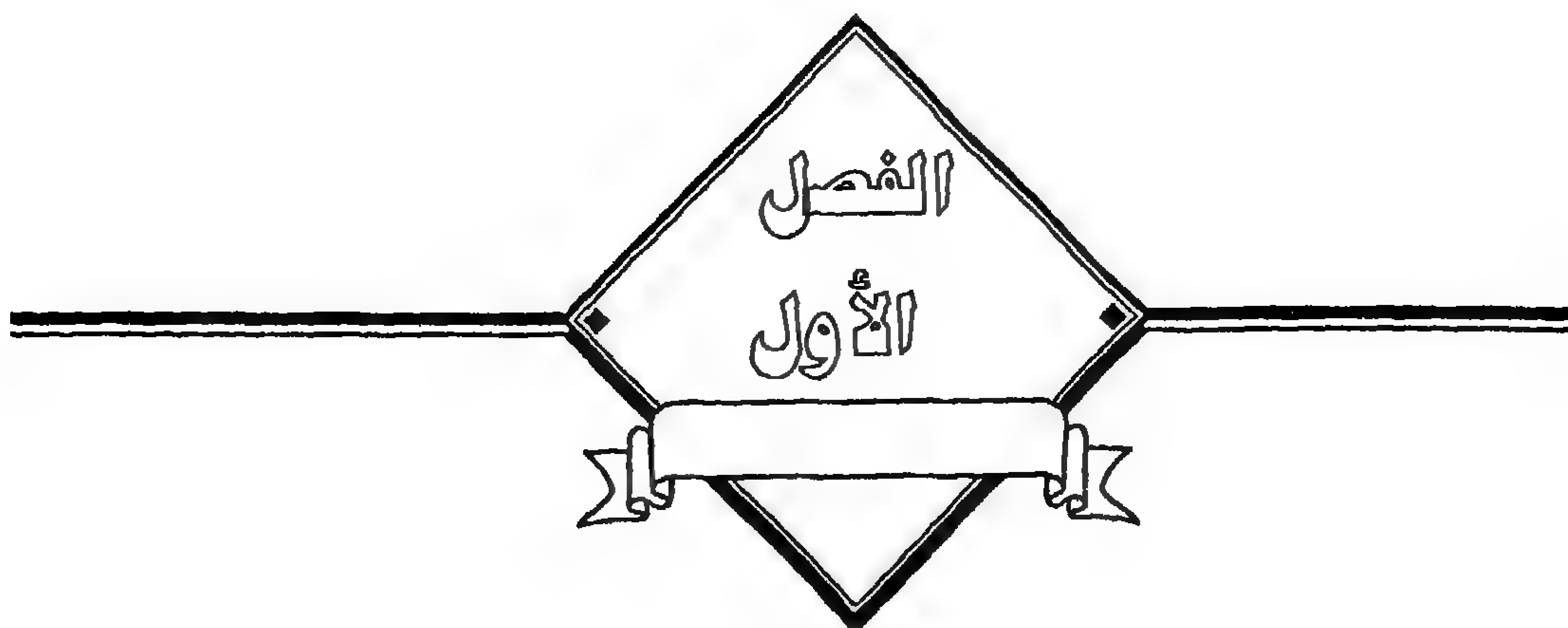
ولم يكن من الممكن للثورة أن تقوم بتحقيق مبادئها السابقة واحدا إثر الآخر، نظرا لتشابكها وتداخلها فى واقع الحياة، ومن ثم أخذت تعمل فى كل اتجاه بما يحقق آمال الشعب وأهدافه الوطنية، فعلى حين ضربت حصون الإقطاع، بتحديد ملكية الأراضى الزراعية، وتوزيع ما زاد عنها على الفلاحين المعدمين، وتحديد القيمة الإيجارية للفدان، كانت فى الوقت نفسه تسعى جاهدة إلى التفاوض مع الاستعمار البريطانى، والضغط عليه بمختلف الوسائل ليرحل عن البلاد، وتعددت معارك الثورة ضد الاستعمار منذ أيامها الأولى، فمن معركة التحرير التى انتهت بتوقيع اتفاقية الجلاء فى أكتوبر سنة ١٩٥٤، إلى معركة التسليح فى السنة التالية، فمعركة التنمية التى حركت العدوان الثلاثى فى أواخر أكتوبر سنة ١٩٥٦.

ومع ما قامت به الثورة فى أول عهدها من تحديد المِلْكيَّة وإصدار قانون الإصلاح الزراعى، ثم تمصير بعض المؤسسات عقب العدوان الثلاثى فإن مضمونها الاجتماعى الاشتراكى لم يتضح بجلاء إلا بعد صدور قوانين يوليو الاشتراكية سنة ١٩٦١ التى استهدفت تأميم موارد الثروة ومصادر الطاقة فى البلاد، وكان الميثاق الذى أقره المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية فى مايو سنة ١٩٦٢ هو الوثيقة الرسمية التى حددت أبعاد هذا النظام الاشتراكى ورسمت معالمه، وقد تضمن الميثاق أيضا إنشاء تنظيم سياسى جديد يكون أقدر على استيعاب هذه التغيرات الجذرية فى حياةالمجتمع المصرى، والتعبير عنها، وكان هذا التنظيم هو (الاتحاد الأشتراكى العربى) الذى يضم فى إطاره تحالف قوى الشعب العاملة الخمس، وهى فئة العمال، والفلاحين، والمثقفين، والجنود، والرأسمالية الوطنية.

والذى ترتب على هذا التحول السياسى والاجتماعى أن الفكر اليسارى الذى كان يمارس نشاطه خفية بين بعض المثقفين، والقيادات العمالية قبل الثورة، وتحرك بحذر وعلى استحياء بعد قيامها وتوثيق علاقتها بالمعسكر الشيوعى فى معركة التسليح سنة ١٩٥٥ والعدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ـ أقول إن هذا الفكر قد أسفر عن وجهه، واكتسب صفة الشرعية من جانب الدولة، وكان لذلك تأثيره الواضح على النتاج الأدبى بفنونه المتنوعة، ومنها الرواية التى نحن بصدد الحديث عنها، وسوف نلمس أثر ذلك فيما يلى من الصفحات.

ومن الحق أن يقال بعد ذلك كله إن مسار الثورة لم يكن صحيحا فى كل الأحوال وعلى كل المستويات، فقد انحرف هذا المسار فى بعض الأحيان، كما اشتطت بعض العناصر فى ممارسة النهج الثورى، على حين تزيَّت عناصر أخرى بزيه وركبت موجته العالية، ومارست تحت شعاره ألوانا من التسلط والفساد. وتراكمت الأخطاء فى غيبة من ضمير الثورة وعيونها الحارسة حتى ثقل الميزان فى غير جانبها، ووقعت الكارثة الرهيبة فى يونيه سنة ١٩٦٧. وقد أسهم الفن الروائى الذى رصدته فى تلك الفترة، فى التعبير عن همومها وقضاياها بشكل أو بآخر على نحو ما سنبين فيما بعد.

ولما كانت الروايات التى صدرت فى تلك الفترة تعبر عن تجارب فنية متعددة، وقد تتفق فى أسلوب المعالجة أو تختلف، فإنى رأيت أن أقوم بتصنيفها بحسب المضمون العام الذى يكمن وراء السياق الروائى فى كل منها والخصائص الفنية التى شكلت بناءها. وهكذا جاءت عناوين الفصول الستة التى نطالعها فى الصفحات التالية انعكاسا لهذا التصنيف.


الفصل
الأول


الرواية التاريخية



لم يكن الاتجاه التاريخي فى الرواية المصرية وليد الفترة التى نتعرض لها بالدراسة، وإنما سبقها بأعوام كثيرة منذ بدأ جورجى زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤) فى إصدار رواياته التاريخية فى مطالع هذا القرن بحيث يمكن اعتبار ما صدر من روايات تاريخية بعد ذلك امتدادا لهذا الذى بدأه زيدان، وإن كان ثمة تفاوت فى القيمه الفنية التى يمكن أن يراها الناقد فى الرواية التاريخية عند جورجى زيدان، وروائيى هذه الفترة التى نتحدث عنها، واختلاف فى الدوافع التى دفعت كلا منهم إلى كتابتها، فجورجى زيدان لم يكن مدفوعا بدافع قومي وطنى فى الالتفات إلى التاريخ العربى الإسلامى واختيار موضوعاته الروائية منه، ولذا تجنب صفحاته المشرقة وأمجاده العظيمة ولجأ إلى تصوير مواقف الصراع السياسى على الحكم، أو مواقف المغامرة والشغب، مستهدفا بذلك تعليم التاريخ بأسلوب جذاب مشوق يخلو من جفاف السرد لحقائق التاريخ، ويمتع القارىء بما يبثه فى ثنايا رواياته من أحداث ثانوية تصور الحب والغرام [1].

أما فى الفترة التى نسوق عنها الحديث فقد برز عدد من الكتاب الذين استخدموا التاريخ القومى إطارا وموضوعا لفنهم الروائى، من هؤلاء عادل كامل[2]، ونجيب محفوظ، وعبد الحميد جودة السحار، ومحمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمد سعيد العريان، وعلى الجارم. وقد صدرت الغالبية العظمى من روايات هؤلاء الكتاب فى فترة الأربعينيات بالذات.

ويغلب على الظن أن الظروف السياسية والاجتماعية التى كان الوطن يمر بها فى تلك الفترة كانت أحد العوامل وراء انصرافهم إلى التاريخ واستمداد نماذجهم الفنية من بطونه إذ إنها كانت فترة صراع ضد الاحتلال الأجنبى والحكم

---

(١) انظر فى تفصيل الحديث عن روايات جورجى زيدان التاريخية الدكتور محمود شوكت: الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث ٧٧ وما بعدها والدكتور عبد المحسن بدر: تطور الرواية العربية الحديثة ٦٣ ـ ١٠٦.

(٢) من جيل نجيب محفوظ وقد تخرج فى كلية الحقوق واشتغل بالمحاماة إلى عهد قريب وبدأ هو ونجيب والسحار نشر أعمالهم الروائية الأولى ضمن مطبوعات (لجنة النشر للجامعيين) لكنه لم يواصل الإنتاج الأدبى مثلهما وتوقف بعد روايتين اثنتين.

الملكى الذى يشايعه، ومن ثم اندفع بعض الكتاب إلى إحياء بعض الأمجاد التاريخية، وتخليدها فى شكل روائى إحساسا منهم بشخصية الوطن القومية، وكفاحه البطولى عبر فترات التاريخ. على أنه لا يبعد أن يكون اتجاه بعضهم الآخر نحو كتابة هذا اللون محض إبداع أدبى يستغلون فيه طاقتهم الفنية دون أن يكون وراءه باعث وطنى أو قومى.

وقد يفسر ذلك من ناحية أخرى على أنه ضرب من السلبية فرضتها ظروف المجتمع فى تلك الفترة، بحيث دعت هؤلاء الكتاب إلى اختيار نماذج تاريخية بعيدة عن قضايا الحاضر الذى يعيشون فيه، وفى كلتا الحالتين فإن وجود المادة التاريخية بين أيدى هؤلاء الروائيين جميعا كان، من غير شك، عاملا مشجعا لهم على ارتياد هذا الطريق نظرا لسهولة التشكيل الفنى حينئذ لهذه المادة، دون أن يواجه الكاتب بمعاناة الخلق الكامل لعمله الروائى فى شكله ومضمونه (١).

وأيا ما كان الدافع الذى وجه هؤلاء الروائيين صوب التاريخ، ودفعهم إلى تلمس موضوعاتهم من بين وقائعه، فإنهم يختلفون بعد ذلك فى مدى استمرارهم فى كتابة هذا اللون من الروايات، وفى نوع المرحلة التاريخية التى جذبت انتباه كل منهم وآثرها بفنه.

فعادل كامل لا يعتد له هذا المجال إلا برواية (ملك من شعاع) (٢) بل إنه توقف تماما عن الإنتاج الروائى بعد هذه الرواية، وكان قد أخرج قبلها رواية أخرى هى (مليم الأكبر) لكنه تدخل ضمن اتجاه آخر غير الاتجاه التاريخى.

ونجيب محفوظ اكتفى بإصدار روايتين اثنتين فى هذه الفترة (٣) هما (رودابيس) و (كفاح طيبة) لينتقل بعدهما إلى مجالات أغنى وأرحب.

(١) انظر الدكتور محمد حسن عبد الله: الواقعية فى الرواية العربية ص ١٨٥ ، ١٨٦

(٢) صدرت سنة ١٩٤٥.

(٣) سبق له كتابة رواية تاريخية أخرى هى (عبث الأقدار) وتعد أولى رواياته المنشورة إذ صدرت سنة ١٩٣٩.

والسحار كان مقتصدا أيضا فى هذا الفن، فكتب (أحمس بطل الاستقلال) سنة ١٩٤٣ و (أميرة قرطبة) سنة ١٩٤٨، و (قلعة الأبطال) سنة ١٩٥٤[١]، أما محمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير، ومحمد سيد العريان،وعلى الجارم فيوشك إنتاجهم الروائى أن يقف على هذا الجنس وحده دون سواه.

وربما لا نخطىء التفسير إذا قلنا إن اختلاف هؤلاء الروائيين فى تكوينهم الفكرى والنفسى، وتباين نظرتهم إلى الظروف والأحداث المحيطة بهم، وأسلوب مواجهتها كان عاملا هاما فى تباين المراحل والموضوعات التاريخية التى يتناولها كل منهم، فعادل كامل ربما دفعة دافع العرق والنسب إلى الالتفاف إلى تاريخ مصر القديم واستقاء موضوعه منه، ونجيب محفوظ كان مشبعا بالدعوة إلى الفرعونية، وإحياء أمجاد مصر القديمة التى كان يحمل لواءها بعض الكتاب المصريين إذ ذاك، وبخاصة سلامة موسى، ومن هنا كان اختياره لتلك الفترة مجالا لفنه فى الرواية التاريخية، وقد صرح بأنه كان يعتزم كتابة تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى، على نحو ما صنع ولتر سكوت فى تاريخ بلاده، وأعد أربعين موضوعا لروايات تاريخية، لكنه لم ينجز منها إلا الموضوعات الثلاث السابقة، ثم انصرف عن الكتابةالرومانسية التاريخية إلى الواقعية فى (القاهرة الجديدة) بلا مقدمات على حد تعبيره[٢].

والسحار قد تذبذب فى رواياته التاريخية بين تاريخ مصر القديم فى (أحمس بطل الإستقلال)، وتاريخ الأندلس فى (أميرة قرطبة)، وتاريخ مصر الحديث فى (قلعة الأبطال) ولعله أراد بذلك أن يؤكد ولاءه للتاريخ الوطنى والقومى على طول امتداده فى الزمان والمكان.

---

(١) لا تعنينا هنا سلسلة كتاباته الدينية بأسلوب قصصى.

(٢) مجلة الكاتب ع ٢٢ (١٩٦٣) ص ١٧.

وفريد أبو حديد، فى تلك الفترة، آثر تاريخ العرب قبل الإسلام فى شبه الجزيرة ميدانا لاختيار موضوعاته الروائية فكتب «المهلهل سيد ربيعه»(١) و«الملك الضليل» (٢) و «زنوبيا» (٣)و «عنترة بن شداد»(٤) و «الوعاء المرمرى»(٥).

أما على احمد باكثير فكان اهتمامه منصبا على التاريخ الإسلامى فى أوطانه المتعددة بما احتوى من صراعات سياسية واجتماعية، على حين شغف سعيد العريان بتاريخ مصر الإسلامية. والجارم عنى بحياة الأعلام فى الشعر العربى الذين نالوا إعجابه وتقديره.

وأود أن أشير سلفا إلى أن الرواية التاريخية لا تعنى بتقديم التاريخ للقارىء بالدرجة الأولى، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها فى مدى براعة الكاتب فى استغلال الحدث التاريخى واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة، وفى هذا الصدد يشير الناقد المجرى (جورج لوكاش) إلى أن (التاريخ عند ولتر سكوت يعنى بطريقة أساسية ومباشرة حظوظ الناس، فاهتمامه الأول ينصب على حياة الناس فى الفترة التاريخية التى يتناولها، وبعد ذلك يجسد القدر الشائع فى شخصية تاريخية، ويبين كيف أن مثل هذه الأحداث ترتبط بمشكلات الحاضر، فالعملية إذن عملية متماسكة عضويا. إنه يكتب من الناس، ولا يكتب من أجلهم، إنه يكتب من تجاربهم وأرواحهم) (٦). كما يشير فى موطن أخر إلى أن عظمة ولتر سكوت تتمثل فى قدرته على منح نماذجه الاجتماعية التاريخية تجسيدا إنسانيا حيا (٧).

---

(١) نشرت مسلسلة بمجلة الثقافة ابتداء من أبريل ١٩٣٩ وظهرت فى كتاب فى يناير ١٩٤٥.

(٢) نشرت مسلسلة بمجلة الثقافة ابتداء من ٢٠ فبراير ١٩٤٠ وظهرت فى كتاب سنة ١٩٤٤.

(٣) نشرت مسلسلة بالثقافة فى اوائل ١٩٤١، واخرجها فى كتاب فى سنة ١٩٤٤.

(٤) صدرت منذ ١٩٤٥.

(٥) كتبها سنة ١٩٤٨ ونشرها سنة ١٩٥١ (اعتمدت فى هذه المعلومات على الدكتور محمد عبد المنعم خاطر الذى حصل على الدكتوراه فى محمد فريد ابو حديد).

(٦) The historical novel (translated from the german by hannah and stanley mitchell 1962) .PP. 340 - 341.

(٧) Ibid.P.34.

على أن الروائى ملتزم فى كل الحالات بالخط التاريخى العام، وخصائص العصر الذى يصوره، وملامحه وتقاليده، وعدم الخروج عليها أو تزييفها. وقد اتفقت الروايات السابقة فى استخدام الحدث التاريخى وتشكيله بأحداث أخرى هامشية تدعم الخط الأساسى فى الرواية وتزيد من وضوحه، لكنها تفاوتت بعد ذلك فى الموضوع، ومدى الاقتراب أو الابتعاد عن قضايا المجتمع، وتبع ذلك تفاوتها فى القيمة الفنية بما يفسح المجال أمامنا للحديث عن كل منها بشىء من التفصيل.

تدور أحداث (ملك من شعاع) لعادل كامل حول أحد العظماء من ملوك الفراعين وهو (إخناتون)، ذلك الملك الشاب الذى اهتدى إلى الحقيقة الكبرى والأولى فى هذا الوجود، وهى حقيقة التوحيد للإله فى وقت كانت الإنسانية فيه ما تزال تتخبط فى اختيار العقيدة الدينية التى يمكن أن تؤمن بها وتركن إليها، وفى الطقوس والشعائر التى يمكن أن تمارسها وتقوم بها، تعبدا لتلك القوى الغيبية التى تهيمن على هذا الكون.

ويبدو أن ظروف الحرب العالمية الثانية وما أثارته من قتل الأبرياء وتدمير المدائن كانت ذات تأثير كبير فى توجيه المؤلف إلى الإعجاب بشخصية (إخناتون) من بين عمالقة مصر الأقدمين، إذ وقف هذا الملك ضد الحرب، وأعلن كراهته الشديدة لها، فكان بذلك نموذجا تاريخيا إنسانيا أسقط عليه المؤلف ظروف الواقع الذى كان يعيشه العالم بأسره فى تلك الفترة. وتناول من خلاله قضية إنسانية هى قضية الحرب والسلام،تلك القضية التى شغلت، وما زالت تشغل، اهتمام الإنسان فى كل زمان ومكان، هذا فضلا عن أن الديانة التى بشر بها إخناتون كانت تتشابه مع الديانة المسيحية التى يعتنقها الكاتب من حيث الدعوة إلى السلام، والحرص على التسامح والمحبة بين البشر (١)، وذلك ما يدل عليه صراحة قول (ارثر ويجل) الذى اقتبسه المؤلف فى مقدمة روايته.

(١) من الأمثلة الدالة على ذلك تسامحه مع تابع كاهن أمون الذى تربص له فى حديقة قصره وحاول اغتياله بخنجر أعده لذلك. انظر الرواية ص ١١٩ ـ ١٢٣.

يقول: (لقد تمكن إخناتون في عصر نابض بالخرافات، وفي مملكة بلغ فيها الإيمان بتعدد الآلهة حد التقديس المستند إلى شاهق من التقاليد أن يستوحي ديانة توحيد تكاد تضارع المسيحية نقاء وجمالا ـ كان أول بشر عرف معنى الألوهية على وجهه الصحيح، وبينما الأرض تجلجل بصيحات الحرب كان هو يبشر بأول نظريات السلام المعروفة في التاريخ. ثم كان ـ إلى هذا ـ أول رجل نادى باتباع البساطة، والأمانة، والصراحة، والإخلاص، قواعد للأخلاق. وكان في هذا يرسل صيحته من فوق أعظم عرش على الأرض، فبدا اول فرعون أحب الإنسانية، أول بشر في التاريخ خلا قلبه من كل أثر للوحشية) (١).

لقد عرض المؤلف في هذه الرواية لحياة (إخناتون) منذ كان طفلا وليدا، ثم وليا للعهد فملكا على مصر خلفا لأبيه (أمنمحتب الثالث)، وتركزت عدسته على جوانب حياته الروحية، ومجاهدته في سبيل اكتشاف حقيقة الإله والصراع الذي نشب بينه وبين كهنة (أمون) الذين رأوا في الديانة الجديدة التي يبشر بها فرعون مصر (أمنمحتب الرابع) أو (إخناتون) خطرا داهما عليهم، ونذيرا بزوال سلطانهم السياسي، ومكانتهم الاجتماعية بين شعب مصر، فانضموا إلى أعدائه الذين أغاروا على أطراف مملكته في سوريا.

ومع كثرة الرسائل التي توالت على إخناتون من أمراء هذه البلاد تحمل صيحات الشكوى والاستغاثة، تطلب المساعدة العاجلة لصد هجمات المعتدين، ومع تألم الشعب ورغبته الأكيدة في إعلان مليكه الحرب على الأعداء. حرصا على المستعمرات التي سيطرت عليها مصر، وضحت في سبيلها بدماء الأعزاء من أبنائها ـ مع كل ذلك لم يستجب إخناتون، وعزف عن إعلان الحرب لما تؤدي إليه من قتل الأبرياء، ولأن ما يقوم به هؤلاء الأعداء ما هو إلا استرداد لحق مغصوب. فليس من حقه حينئذ أن يتصدى لهم أو ينازعهم فيه. وقد دافع إخناتون عن وجهة نظره في رفض الحرب بما يكاد يكون تعبيرا عن موقف الكاتب نفسه إزاء أحداث الحرب المدمرة التي كانت دائرة وقتذاك (٢). ولكن اتساق موقف إخناتون مع قيمه ومثله التي دان بها ودعا إليها من قبل، سوغ هذا الدفاع ومنحه قوة الإقناع.

(١) ملك من شعاع ص و.

(٢) انظر الرواية ص ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٨٩ـ ١٩٣.

وقد نهج الكاتب فى بناء روايته نهج كتاب الرواية التاريخية من حيث الاعتماد على حقائق التاريخ التى استقاها من مصادر مصرية وأجنبية. ثم ملء فجواتها بأحداث خيالية تتسق مع قيم العصر وظروفه، وتستند إلى حقائق السلوك الإنسانى العام. وأشار إلى ذلك بقوله فى المقدمة: (وليس من واقعة ذات شأن فى هذه القصة لا تستند إلى أساس تاريخى محقق، وليس من بين شخصياتها واحدة خالية المنشأ. أما التفصيلات المكملة التى اقتضها الصياغة الفنية. وكذلك الحبكة الروائية اللازمة لدعم القصة. فما نظن أن فيها ما يصدم الحقيقة أو ما يمكن أن يعترض عليه مؤرخ. إلا أن تصوير شخصية إخناتون نفسه قد استدعى بطبيعته إعمالا خاصا للخيال غير أن هذا كان محكوما بمدلول تعاليم هذا الملك من جهة، وبالملاحظة العامة للنفس البشرية من جهة أخرى [(١)].

وإلى جانب الوصف والحوار واستخدام المؤلف الحلم كوسيلة فنية لتعميق الحدث وإغنائه، ومن ذلك ما ذكره عن الرؤيا التى رآها إخناتون إبان انبثاق دعوته، وعدم تقبل الناس لها، ونفورهم الشديد منها، لا سيما كهنة أمون وكانت هذه الرؤيا إيحاء له بالهجرة من (طيبة) عاصمة ملوك الفراعنة من قديم، والاتجاه إلى شمال النيل لتأسيس مدينة جديدة يخص بها الإله (آتون) الذى آهتدى إليه وخصه بالعبادة [(٢)].

وقد شكل الصراع بين فرعون مصر (مرنرع الثانى) وكهنة المعابد خطا أساسيا أيضا فى رواية نجيب محفوظ (رادوبيس)، لكنه لم ينبعث عن استكشاف عقيدة دينية جديدة، تخالف عقيدتهم التى ورثوها عن أسلافهم ووهبوا أنفسهم لرعايتها وخدمتها، كما هو الحال فى (ملك من شعاع) لعادل كامل، وإنما نجم هذا الصراع من اعتداء الملك على أملاك المعابد وسيطرته على جزء كبير منها، لينفقه على ملذاته وشهواته الخاصة، إذ كان شابا بديع المنظر سمهرى القوام، تحركه نزعات الهوى الجامح، وتطيش به نزوات الحب وصبواته. فمال قلبه إلى

---

(١) مقدمة الرواية ص د.

(٢) انظر ص ١٢٧ وما بعدها من الرواية.

(رادوبيس) إحدى غوانى مصر القديمة الفاتنات، وشغف بها حبا، ولم تكن أقل منه فى هذا الحب فقد تعلقت به وتيمت فى هواه، منذ رأته فى حقل تتويجه ملكا على البلاد ومالبث الملك الشاب أن هجر عرشه، وزوجه الملكة (نيتوقريس)، إلى جزيرة (بيجة) حيث قصر رادوبيس الأبيض، وأمضى هناك معظم أوقاته يتساقى مع حبيبته، كؤوس الحب، وأفاويق الغرام، ويهيئ لها ولنفسه معها حياة عامرة بأسباب البذخ والترف، تاركا شئون مملكته لرئيس وزارته (خنوم حتب) يصرفها حسبما يشاء، وما كان للكهنة أن يذعنو لهذا التصرف المعادى من قبل الملك، فتوالت رسائلهم والتماساتهم إلى رئيس الوزراء تطالب بالحقوق المغتصبة، وبدا رئيس الوزراء، فى نظر الملك، متعاطفا مع الكهنةفنزع ثقته منه، وولى مكانه (سو فخاتب) كبير الحجاب ليهدئ الجو من حوله، حتى ينصرف هو إلى حبه وينعم به، لكن موجة الصراع بين الملك والكهنة تزايدت حدتها، واستعان كلاهما بوسائله ليبطل كيد خصمه، ونجح الكهنة فى تأليب الشعب بحكم اتصالهم به على الملك فخرجت جموعه الثائرة فى يوم عيد النيل، وهى مشحونة بالسخط منه، والغضب عليه، لانصرافه عن حكم البلاد وعبثه بأموالها، وأحاطت هذه الجموع بالقصر ودوت هتافاتها بسقوط الملك العابث، ووقع الصدام بينها وبين الحراس وانتهى الأمر بمصرع الملك، ولم تجد عشيقته (رادوبيس) مكانا لها فى الحياة بعده، فآثرت الانتحار بالسم على البقاء.

إنه لمن الصعب على الناقد أن يحصر رؤيته لهذه الرواية فى حدود إطارها التاريخى، فهى فيما أرى تتجاوز هذا الإطار لتلقى بظلها على واقع الحياة المصرية فى الوقت الذى ظهرت فيه، وهو أوائل الأربعينيات إذ كانت مصر فى ذلك الوقت تحت الحكم الملكى، بكل أثقاله وأوزاره، فكأنها تنبه الوعى الوطنى إلى معالم الطريق، كما تشير فى الوقت نفسه إلى أصالة الشعب المصرى، وعمق إدراكه من قديم، لمسئوليات الحاكم وواجباته، وتصديه له بالقوة إذا انحرف عن الجادة، ولم تفلح معه وسائل الإقناع السلمية من توسلات وضراعات.

بيد أن المؤلف كان حذرا فى التنظير للحاضر بالتاريخ، حتى لا ينزلق من الماضى بظروفه وملابساته إلى الحاضر بأوضاعه وتقاليده، وجعل رجال الدين وكهنة المعابد هم المحركين لثورة الشعب المحرضين عليها، ولم يفتعل لذلك تنظيما سياسيا كما هو الحال فى المجتمعات الحديثة، لأن ذلك لا يأتلف مع أوضاع المجتمع فى مصر القديمة، ولأن الأراضى التى انتزعها فرعون مصر كانت من أملاك المعابد الموقوفة عليها، فكان من الطبيعى أن تتحرك الثورة داخل طبقة الكهان الذين كانوا يقومون على أمر هذه المعابد ويتولون خدمتها، وكانت هذه الطبقة ذات سلطان عظيم، وتأثير نافذ على سائر أفراد الشعب.

ويبدو إسقاط الكاتب لقضية وطنه فى الحرية والاستقلال، فى رواياته الثانية (كفاح طيبة) واضحا أشد الوضوح، فحين صدرت هذه الرواية فى أوائل الأربعينيات كان الاحتلال البريطانى يخيم على أرض الوطن بصلف وكبرياء، ويذيق الأهلين كثيرا من الويلات والمظالم، وفى هذه الرواية تناول المؤلف احتلال الرعاة أو الهكسوس لمصر فى التاريخ القديم، وصور طغيانهم فى معاملة الشعب ونظرتهم إليه بازدراء ومهانة إلى حد الاعتقاد بأن السوط هو وسيلة التفاهم التى لاتجدى سواها مع المصريين [1]، وهى نظره شبيهة أو مماثلة لنظرة الإنجليز لأفراد الشعب خلال فترة احتلالهم للبلاد. لقد احتل الرعاة مصر، وأقاموا بمنف عاصمة الشمال، وتتوج ملوكهم بتاج الفراعنة، ومنحوا (طيبة) عاصمة الجنوب استقلالا ذاتيا، تابعا فى الوقت نفسه لهذا التاج، وبعد زهاء قرنين من الزمان تطلع (أبو فيس) أحد ملوكهم إلى القضاء على هذا الاستقلال الذاتى لطيبة، ومد سلطانه الفعلى إليها، لكن (سيكننرع) حاكم الجنوب آنذاك تصدى له ببسالة فى عدة معارك ضارية، وعلى الرغم من مصرعه وهزيمة جيشه، وسقوط طيبة فى قبضة الهكسوس، وفرار الأسرة الحاكمة إلى بلاد النوبة، وبقاء غالبية أفراد الشعب تحت حكم الأعداء يعانون الفقر والقهر والإذلال [2] ـ على الرغم من ذلك

---

(١) انظر الرواية ص ٦.

(٢) انظر فى تصوير ما كان يعيش فيه شعب طيبة من شظف العيش وامتهان المعاملة ص ٨٤ ـ ١٠١ من الرواية.

كله فإن الملك الشاب (أحمس) حفيد (سيكننرع) تمكن بعد عشر سنوات من الجد والمثابرة، وحسن الإعداد أن يبنى جيشا قويا زحف به على الأعداء، ونازلهم فى مواقع متعددة، نعم فى بعضها بلذة النصر، وتجرع فى بعضها الآخر غصص الهزيمة، لكنه لم ييأس وظل يواصل زحفه، وجموع المصريين المقيمين تحت حكم الهكسوس تؤازره حتى كتب له النصر عليهم، ولم يكتف بإجلائهم عن (طيبة) عاصمة الجنوب بل وطاردهم إلى شمال البلاد حتى طلبوا الصلح ونزلوا على شروطه، وعادوا إلى سيرتهم الأولى رعاة فى الصحراء كما كانوا من قبل، ورفرف علم الوحدة من جديد على إقليمى مصر فى الشمال والجنوب، تحت قيادة (أحمس) العظيم.

وهكذا بث الكاتب فى نفوس أبناء وطنه شحنة عظيمة من الأمل، وطاقة هائلة من الكفاح ضد الاحتلال الانجليزى القائم آنذاك، حتى يتم الجلاء ويتحقق النصر، ولكنه فعل ذلك بطريقة فنية تجمع إلى حقائق التاريخ، براعة الفن ولمسات الخيال، وتجلى ذلك فى أنه لم يحاول فى غمرة وصفه لقوة (أحمس) وصلابته فى مواجهة الأعداء أن يجعله إنسانا متبلد الحس، بارد العاطفة، وإنما صوره إنسانا يتحرك الشوق بقلبه، ويلعب الحب بأطراف فؤاده، وذلك بعد أن التقى بالأميرة (أمنريدس)، ابنة الملك (أبو فيس)، ملك الرعاة، الذى كان احتل طيبة، ودخلها أحمس من بعد متنكرا فى زى تاجر من بلاد النوبة يدعى (إسفنيس)، فقد أثاره جمالها الباهر، وظل حبها عالقا بقلبه منذ ذلك الوقت حتى وقعت فى أسره بعد هزيمة أبيها، وكان القلب الزمردى فى سلسلته الذهبية [1] الذى انتقته الأميرة من بين البضائع التى حملها أحمس التاجر، رمز هذا الحب. ومع أن النصر على الرعاة وإجلاءهم عن البلاد كان أسمى أمانى (أحمس)، فإن ذكريات حبه الضائع لأمنريدس ما لبثت أن ملأت عليه نفسه، بعد أن فارقته مع جيوش أبيها الراحلة [2]. وبذلك جاءت شخصيته شخصية إنسانية سوية لا مثالية فيها ولا شذوذ.

(١) انظر الرواية ص ٨٢.

(٢) انظر الرواية ص ٢٤٣ وما بعدها.

والبناء الفنى فى هاتين الروايتين يسير على نمط واحد يتمثل فى تقديم المشكلة، أو الأزمة التى تعالجها الرواية، فى الفصل الأول، أو الصفحات الأولى منها، ثم يستمر تيار الأحداث بعد ذلك فى التنوع والتشعب، لكن فى حركة دائبة إلى الأمام، تزداد فيه المشكلة تأزما وتعقيدا، ثم لا تلبث أن تأخذ طريقها بعد ذلك نحو النهاية أو الحل، ففى بداية (رادوبيس) يصور الكاتب يوم الاحتفال بعيد النيل، وينقل عدسته بين مشاهد مختلفة، تتراءى فى هذا اليوم العظيم.

ومن بين ما سجلته هذه العدسة صورة لجماعة من الناس قدموا من أنحاء البلاد ليشاهدوا هذا الحفل، وقد دارت بينهم أحاديث شتى، ومما جاء فيها ما أشار إليه المؤلف بقوله.

وتساءل أحد المتحدثين قائلا: ترى ماذا يخلف حكمه؟ (أى حكم فرعون) أمسلات ومعابد، أم ذكريات غزو فى الشمال والجنوب؟

- إن صدق حدسى فهى الثانية.

- ولم؟

- لأنه شاب عظيم البأس.

فهز الآخر رأسه بحذر وقال :

- يقال إن شبابه من نوع جامح، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة يغرم بالحب، ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع فى سبيله كالريح العاصفة. فضحك المستمع ضحكة خافتة، وهمس قائلا:

- وهل فى ذلك ما يدعوا للعجب؟ ما أكثر المصريين الذين يغرمون بالحب ويهوون الإسراف والبذخ. فما بالك بفرعون.

- صه. صه. أنت لا تدرى من الأمر شيئا، ألم تعلم بأنه اصطدم برجال الكهنوت منذ اليوم الأول لتوليه العرش؟ إنه يريد المال لينفقه فى تشييد القصور، وغرس البساتين، والكهنة يطالبون بنصيب الآلهة والمغابد كاملا، لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء، والملك الشاب ينظر إلى هذا بعين الطمع.

ـ حقا إنه لأمر محزن أن يبدأ الملك حكمه بالاصطدام.

ـ أجل ولا تنس أن خنوم حتب، رئيس الوزراء والكاهن الأكبر، رجل حديدى الإرادة، شديد المراس. وهناك أيضا كاهن منف، تلك المدينة المجيدة التى لحقها الأفول على عهد هذه الأسرة الجليلة [١].

وهكذا جمع المؤلف عناصر المشكلة، وأشار إلى أبعادها فى هذه السطور من الصفحات الأولى فى روايته، ثم مضى بعد ذلك فى تتبعها ورصد أحداثها.

وفى (كفاح طيبة) يسلك الكاتب نفس المسلك، فيعرض فى الفقرات الأولى من قسمها الأول المحور الموضوعى، الذى ستدور حوله الأحداث فيما بعد، وهو محاولة (أبو قيس) ملك الرعاة، الذى كان يحتل شمال مصر فى ذلك الوقت، فرض نفوذه وسيطرته على الجنوب، وأرسل لهذا الغرض كبير حجابة (خيان)، يحمل رسالة منه إلى (سيكننرع) حاكم طيبة عاصمة الجنوب، وهى تتضمن مطالب ثلاثة، لم يكن يقصد بها فى الواقع إلا عجم عود الحكام المصريين هناك، وترويضهم على الذل والخضوع، وقد كانوا ما يزالون يتمتعون بالاستقلال الذاتى، ويتبعون فى الوقت نفسه تاج ملك الرعاة فى الشمال، فكانت هذه الرسالة نقطة التماس التى انطلقت منها شرارة الرفض الوطنى لمطالب الغاصبين المعتدين، التى امتلأت بها معظم الرواية، حتى انتهت بالنصر والجلاء على يد (أحمس) العظيم.

وقد حرص المؤلف فى كلتا الروايتين على دعم الخط العام فيهما ببعض الأحداث الثانوية تعميقا له وتأكيدا، ومن ذلك ما ذكره فى (رادوبيس) من اختطاف أحد النسور (فردة) صندلها الذهبى، حين كانت تستحم فى بركة قصرها، ظهر يوم من الأيام، ثم سقوط هذه (الفردة) فى حجر فرعون [٢]، وكان ذلك إيحاء قويا بما سيربط بينها وبينه من علائق الحب الجارف، والهوى الغلاب على نحو

---

(١) رادوبيس ص ٧.

(٢) انظر الرواية ص ٣٧، ٥٨ ـ ٦٥، ٧١ ـ ٧٧.

يؤدى به إلى الانكفاء على ملذاته الخاصة، وتسخير ما تطوله يداه من أموال الشعب، ممثلا فى أملاك المعابد، فى الإنفاق على هذه الملذات. ومنه أيضا فى (كفاح طيبة) ما ذكره من حادث المبارزة بالسيف بين أحمس الشاب، الذى كان يتنكر فى زى تاجر من النوبة يلقب بإسفنيس، وبين القائد (رخ) من الرعاة، وقد حدثت هذه المبارزة مرتين [١]، وانتصر فيهما (اسفنيس) التاجر - أحمس - على (رخ)، وكان النصر الفردى إيماء وإرهاصا بالنصر الكبير، الذى سيحرزه أحمس من بعد على جيوش الرعاة قاطبة.

وقد جاءت لغة الروايتين فصيحة طيعة سهلة، تتسم بالوضوح والعذوبة سواء على مستوى السرد أو الحوار.

ولم يستطع السحار فى رواياته التاريخية بعامة أن يخلق ذلك الخيط الفنى الدقيق الذى يربط ما بين التاريخ والواقع، أو ما يمكن أن يسمى علاقة التنظير، أى تنظير الماضى بالحاضر فى براعة وحذق، على نحو ما فعل نجيب محفوظ فى روايتيه السابقتين. ففى روايته (قلعة الأبطال) على سبيل المثال، نراه يستعرض حياة مصر السياسية والاجتماعية فى عهد الخديو إسماعيل، وخلفه الخديو توفيق، وما كان يسودها من بؤس واضطراب أدى إلى اندلاع الثورة العرابية، وما تبع ذلك من احتلال الإنجليز لمصر سنة ١٨٨٢. وهنا يبرز الكاتب الدور البطولى للزعيم أحمد عرابى ورفاقه فى مقاومة الاحتلال البريطانى، بل يبرز دور الشخصية الوطنية بعامة فى صد الغزاة ومقاومة المعتدين ممثلة فى الفتى الريفى (حامد) الذى قدم من أعماق القرية، ليشارك فى الكفاح ضد الاحتلال جنديا فى جيش بلاده.

لقد قدم الكاتب كثيرا من الواقع، والمعلومات التاريخية، عن تلك الفترة من حياة مصر، لكنه أراد أن يضفى على ما يقدمه صبغة العمل الروائى المتتابع الحلقات، المترابط من داخله، بعيدا عن مجرد التتابع الزمانى فى وقوع الأحداث وكانت وسيلته إلى ذلك هو تصويره لحياة أسرة ريفية بسيطة تعيش فى إحدى

(١) انظر الرواية ص ١٢٥ - ١٢٩، ١٣٢ - ١٣٦.

القرى المصرية، وهى الأسرة التى شب فيها حامد فى رعاية جده لأبيه، مع عمته خديجة، وابنتها سعدية، التى كانت تصغره بأربع سنوات والتى ربط الحب بينهما ولم يحل بينهما وبين الزواج إلا استشهاد حامد فى معركة الكفاح ضد الإنجليز، وكان هذا الاستشهاد هو خاتمة الرواية.

لقد اعتمد المؤلف كما سبقت الإشارة على تصويره لحياة هذه الأسرة فى الكشف عن كثير من ظواهر الحياة السياسية والاجتماعية فى مصر خلال حكم إسماعيل وتوفيق، لكن القصد إلى تجلية هذه الحقبة من تاريخ مصر فى الكفاح ضد القصر وأعوانه كان يتغلب على المؤلف فى كثير من الأحيان، حتى يوشك الخيط الأساسى الذى شكله فى البداية أن يفلت من يده.

وفى تقديرى أن هذه الرواية أقرب إلى تسجيل بطولات الشعب وتضحياته بصورة ساذجة، منها إلى الرواية التاريخية الناضجة، التى تستشرف آفاق الحاضر من خلال المعالجة الواعية لأحداث مرحلة زمنية ماضية، وقد يدعم هذا التقدير أنها ظهرت سنة ١٩٥٤ أى بعد قيام الثورة المصرية فى سنة ١٩٥٢، فهى إذن محاولة من الكاتب لإشباع الإحساس الوطنى فى ذلك الوقت، وتمجيد الشخصية المصرية بإبراز دورها فى الماضى القريب، وتأكيد بطولتها تحت وطأة القهر وعسف الاحتلال، وربما دل على ذلك أيضا عنوان الرواية نفسه (قلعة الأبطال).

أما على أحمد باكثير فقد كان اتكاؤه على التاريخ الإسلامى على عمقه وامتداد جبهته، ويبدو أن الظروف العامة التى كانت تحيط بالعالم الإسلامى، ـ والوطن العربى فى الصميم منه ـ فى تلك الفترة التى أصدر فيها رواياته، كانت ذات تأثير عظيم فى توجيه اهتمامه إلى طبيعة المشكلة التى يتناولها فى روايته، ومن ذلك مثلا أن روايتيه (وإسلاماه) و (الثائر الأحمر) قد ظهرتا فى أواخر الأربعينيات من هذا القرن.

وتاريخ تلك الفترة يشير إلى الصراع الدموى بين العرب واليهود فى فلسطين، كما يشير إلى نمو التيار الشيوعى فى العالم العربى، ومواجهة الفكر الرأسمالى والإسلامى معا له، على اختلاف منطلق المواجهة لدى كليهما. وهاتان الروايتان انعكاس صريح لدائرتى الصراع السابقتين.

فى الرواية الأولى (وإسلاماه) يتناول المؤلف حقبة من الزمان، كانت ذات أثر عظيم فى تاريخ مصر، والشام، وسائر بلاد الأمة الإسلامية، وهى الحقبة التى نشط فيها التتار والصليبيون، فى أواخر عهد الدولة الأيوبيةوبداية عصر دولة المماليك. أما بطلها فهو محمود ابن الأمير ممدود الخوارزمى. وقد قتل هذا الأمير مع صهره السلطان جلال الدين بن جوارزم شاة فى حربهما مع التتار وبمقتلهما حمل محمود وابنةخاله (جهاد)، ابنة جلال الدين بن خوارزم شاه إلى مكان بعيد، ثم بيعا فى أسواق الرقيق، بعد أن تغير اسماهما، فأطلق عليه اسم (قطز)، وعلى ابنة خاله اسم (جلنار) وكانت بين الطفلين علاقة حب عميقة، لكن سوق الرقيق فرقت بينهما فعاش كلاهما بعيدا عن صاحبه. إلا أن (قطز) نشأ على التدين والفروسية وتوثقت علاقته حين كان فى دمشق بالشيخ عز الدين بن عبد السلام ثم أتى بعد ذلك إلى مصر، مملوكا للملك الصالح نجم الدين أيوب، الذى تنازل عنه لأحد أمراء مماليكه، وهو عز الدين أيبك التركمانى. وأبلى قطز فى حرب الصليبيين بالمنصورة، وشاء الله أن تأتى ابنة خاله (جلنار) فى قصر شجرة الدر، زوجة الملك الصالح، وتنبعث علاقة الحب بينهما مرة أخرى. ثم تمر الأحداث، ويتصارع المماليك من حول شجرة الدر على السلطة إثر موت زوجها، وتولية ابنه توران شاه، فيقتل توران شاه، ويتولى السلطة عز الدين أيبك التركمانى، وينافسه فارس الدين أقطاى، ويستعين كلاهما بأشياعه من المماليك. وكان على رأس أنصار عز الدين سيف الدين قطز، وعلى رأس أنصار فارس الدين اقطاى بيبرس البندقدارى، الذى كان مملوكا والتقى بقطز وجلنار فى دمشق قبيل قدومهما إلى مصر، وبعد أن يهزم أقطاى تتزوج شجرة الدر من عز الدين أيبك، الذى لقب بالملك المعز، كما يتزوج قطز من جلنار، لكن شجرة الدر تخشى عز الدين فتطلب منه تطليق زوجته الأولى، وينشب الخلاف بينهما ويدبر كلاهما المكائد للآخر، وتحاول الاستعانة عليه بأمراء البيت الأيوبى الحاكمين فى بلاد الشام وتنتصر شجرة الدر فى النهاية حيث يقتل زوجها فى الحمام، وتتولى هى زمام الحكم فيغضب الخليفة فى بغداد، فتتنازل عنه لابنه، ومعه قطز، لكن ابن

زوجها يقتلها، وتسوء الأحوال فى البلاد فى الوقت الذى كانت فيه جحافل التتار تتهيأ لغزو مصر وكان بعض الأمراء فى الشام يستنجد بهم للقضاء على حكم قطز، إلا أن قطز جمع أمراءه ومماليكه واستشارهم فى الأمر، كما استشار شيخه عز الدين بن عبد السلام، الذى قد جاء إلى مصر مغضوبا عليه من صاحب دمشق، فأشاروا عليه جميعا بالاستئثار بالحكم لمقاومة الغزاة، ويجهز قطز جيشه وينضم إليه بيبرس الذى كان قد خرج عليه من قبل، ولجأ إلى بلاد الشام بعد مقتل أقطاى، ويخرج الجيش المصرى لقتال التتار فى موقعة من مواقع التاريخ الحاسمة، وهى موقعة (عين جالوت)، حيث تدور معركة رهيبة انتصر فيها المسلمون على التتار انتصارا ساحقا، وردوهم على أعقابهم بعد أن اجتاحوا بغداد عاصمة الخلافة، وعاثوا فسادا فى كثير من بلدان الشرق.

وقد استشهدت جلنار فى هذه المعركة حين كانت تحمى ظهر زوجها، وهى متخفية. ولما استتب الأمر لقطز فى بلاد الشام، وقفل راجعا إلى مصر، وهو يفكر فى تولية بيبرس مكانه فى الحكم، إذ بيبرس وأعوانه من المماليك ينقضون عليه ويقتلونه لكى يخلو الأمر لبيبرس، وما أن علم بيبرس بما كان ينويه قطز حتى حزن وتألم على ما كان منه ومن أعوانه، الا أن ذلك كان بعد فوات الأوان ولم يغير من واقع الأمر شيئا، وعاد إلى القاهرة فاستقبلته سلطانا عليها مكان سلفه العظيم قطز.

الرواية حافلة بألوان متعددة من الصراع بين قادة المماليك مبعثها جميعا الرغبة فى الصعود إلى كراسى الحكم، والاستئثار بالسلطة دون الآخرين. وكان أسلوب التنشئة الأولى لهذه الطبقة هو المحرك الأول لذلك الصراع لكنها مع ذلك تصور مرحلة تاريخية هامة من مراحل الجهاد العظيم ضد العدو الغاصب، وكأن المؤلف بذلك يستنهض الهمم الإسلامية أن تتحرك لدفع أخطار التتار الجديد عن فلسطين، كما فعل أجدادهم وأسلافهم من قبل إذ كانت الحمية الإسلامية، والغيرة على دين الله، دافعا قويا لتجمعهم وتضامنهم أمام الخطر الواحد، ولعل ذلك هو ما يوحى به نداء الغوث الذى اتخذه عنوان الرواية نفسه (وإسلاماه).

وإذا كان الكاتب قد نجح إلى حد كبير فى إثارة الحاضر من خلال الماضى القريب فى هذه الرواية، دون وقوع فى مزالق الافتعال والمباشرة فإن انصرافه إلى بسط الأحداث وعرضها، مع كثرة شخصياته وتنوعها قد أدى إلى تسطيح هذه الشخصيات، وعدم التعمق فى تصويرها، والتغلغل فى مساربها النفسية وصراعاتها الباطنة، بحيث بدت الرواية آخر الأمر كتابا من كتب التاريخ سطره قلم أديب.

فى الرواية الثانية (الثائر الأحمر حمدان قرمط) أفصح باكثير عن علاقة الماضى بالحاضر، أو التاريخ بالواقع، فى صيغة العنوان نفسه، إذ أضاف إلى العنوان السابق قوله (قصة الصراع بين الراسمالية والشيوعية فى الكوفة).

والرواية بإيجاز، تتناول حركة القرامطة التى ظهرت فى الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى، وتذكر أن بطلها كان يعمل فى أول أمره، أجيرا فى أرض ابن الحطيم، أحد الإقطاعيين الكبار فى الكوفة، وكان يعول أمه، وزوجه، وأختيه «عالية» «وراجية»، فلما اختطف العيارون أخته (عالية) وأسلموها إلى ابن الحطيم لتعيش معه فى قصره مع من كان يخطفهن من النساء بوساطة هذه العصابة، راح حمدان يبحث عنها بدأب وجد، وفى أثناء بحثه تعرف إلى بعض العيارين الذين أغروه بمذهبهم، وأقنعوه بأنهم إنما يسطون على الأغنياء المترفين، وينهبون أموالهم لتوزيعها على الفقراء، ولإقامة العدالة بين الناس، ورفع الظلم عن المظلومين. وساعد على نشاط هؤلاء ما كان من طغيان الأغنياء، وبغيهم وتسلطهم، وقد تشرب حمدان مبادىء هؤلاء العيارين، وانضم إليه ابن عمه «عبدان» خاطب عالية، ثم ما لبث حمدان نفسه أن أصبح زعيم هذه الحركة، وقائدها الذى تسمت باسمه فيما بعد.

وتشير حركة الأحداث وتطوراتها فى الرواية إلى ذلك الصراع الرهيب الذى شب بين أنصار هذه الدعوة، وكبار الملاك والرأسماليين فى الكوفة وسوادها، وإلى ما أقحمته على الدين الإسلامى من عقائدوتفسيرات غريبة، ومحاولتها تأسيس مجتمع منفصل عن الخلافة العباسية تذوب فيه

الملكيات الفردية ويتقاسم أفراده مواردهم المادية فيما بينهم طبقا لحاجة كل منهم، وقد نجم عن ذلك كله قيام عدد من المعارك الحربية الطاحنة بين الخلافة الشرعية فى بغداد، والمارقين من أصحاب هذه الدعوة.

واستطاع المؤلف من خلال تطويره للأحداث أن يكشف عن زيف هذه الدعوة الجديدة وفساد مبادئها، إذ عم الناس شعور بخيبة الأمل فى هذا النظام (ورأوا أنهم لا يجنون من اجتهادهم فى العمل إلا ملء بطونهم من الطعام الدون من الذرة والتمر، وقليل من اللبن والجبن، وما يسترهم من الكساء الخشن، بينما تحمل غلال القمح وخيار الفاكهة والتمر إلى مهيماباذ ليتمتع بها الزعماء وأرباب الجاه والنفوذ) (١) ومن ثم تهاونت الطبقة العاملة فى أداء واجباتها، وتكاسلت عن القيام بأعمالها (٢)، وأخذ الضعف والانحلال يسريان فى أوصال هذا المجتمع الجديد.

وقد كان الكاتب مشدودا طوال عمله إلى النبع الإسلامى يعرض منه، فى الحوار أو السرد، ما يمليه الموقف ويستدعيه الحال وبذلك استطاع أن يبرز من أصول الإسلام ومبادئه الاجتماعية ما يحفظ للمجتمع سلامته وأمنه، ويقيه أخطار الصراع الطبقى.

وهكذا استهدف الكاتب من هذا الإطار التاريخى لروايته غرضا سياسيا عقديا، حاول فيه إثبات صلاحية الدين الإسلامى لحكم المجتمع وبث العدالة الاجتماعية بين ربوعه، وفى الوقت نفسه، بيان ما ينطوى عليه كلا النظامين الرأسمالى والشيوعى من نقائص وعيوب.

وفيما يتصل بالاتجاه التاريخى عند محمد فريد أبو حديد نرى أن الكاتب قد انصرف إلى التراث العربى قبل الإسلام، يستقى منه مادة لرواياته المتعددة التى ظهرت فى تلك الفترة، وبخاصة حول بعض الشخصيات البارزة التى شغلت اهتمام المؤرخين، وأرباب السير، أمثال (زنوبيا ملكة تدمر) و (المهلل سيد ربيعة)، و (الملك الضرير امرؤ القيس)، و (أبو الفوارس عنترة بن شداد)، وسيف بن ذى يزن فى (الوعاء المرمرى).

(١) الثائر الأحمر ص ٢٢٢.

(٢) انظر المصدر السابق ٢٢٣ ـ ٢٢٦.

وكان اعتماد المؤلف فى تشكيل أحداث تلك الروايات، وتحريك وقائعها على ما روته كتب التاريخ، وما أضفته الأساطير الشعبية إليها، بيد أن المؤلف حاول جهده تمثل البيئه والشخصيات تمثلا ينبع من دراسته الواعية لتاريخ العرب الجاهلين إذ كان أستاذا من أساتذة التاريخ،ومعرفته بطبائع نفوسهم وقيم حياتهم، وما شاع بينهم من عادات وتقاليد، ثم كانت إضافاته الحية بعد ذلك متمثلة فى خلق الأحداث الجانبية، ورسم الشخصيات المساعدة وتهيئة الجو بما يؤدى فى النهاية إلى ترابط الرواية، وانتظامها، فى بناء حى متماسك.

ويبدو أن إحساس الكاتب فى مطالع الأربعينيات بأهمية الفن القصصى بعامه فى حياة الأمم والشعوب، وبمدى ما بلغه هذا الفن، لا سيما التاريخى منه من مكانة عظيمة فى الآداب الأوربية - كان الدافع الأكبر له على انتهاج هذا المنهج، والاتجاه نحو تراث أمته العربية يصطفى منه ما يروقه ويجلو عنه صدأ الأيام، ثم يبعث فيه الحياة من جديد، مضيفا عليه الوان الحاضر حتى يكون اكثر قبولا وأعظم جاذبية، وكأنما أراد بذلك أن يلفت الأنظار إلى ما احتواه تراث العرب القديم، من مصادر الإلهام الأدبى الفنية وينابيع الفن الروائى الخصبة، وأنه فى هذا المجال لا يقل شأنا عن التراث الأوربى الذى كان مصدر إبداع لكثير من الروائيين فى الغرب.

وقد أشار أبو حديد إلى ذلك فى مقدمة روايته (زنوبيا) فقال: (وللقصاص العربى إذا شاء أن يلجأ إلى كنوز رائعة) لا تزال مدخرة فى تراثه الأدبى تتنظر أن تخرج إلى النور، ومناجم فى جوف الحياة الغابرة والحاضرة لا ينقصها إلا حسن الصناعة، وإجلاؤها فى صور حياة فنية بارعة جديدة، ثم يقول بعد ذلك (وكنت إذا قرأت كتب الأدب أشعر بنشوة عجيبة لما فيها من ايات تسطع فى الذهن، كما يسطع النور على صفحات الجوهر الصافى وكنت أرى دائما أن تلك الكنوز أثمن من أن تبقى فى مخابئها وأن تلك العصور أكرم وأنبل من أن تبقى طريحة فى سجل الزمن الذى انطوى) (١).

---

(١) مقدمة الرواية ص ى.

ويسجل أبو حديد هدف رحلته الجديدة مع تراث العرب فيذكر أنه قصد إلى الاغتراف من هذا التراث العظيم ما لو جلاه أديب موهوب حق جلوته لأغنى الأدب الحديث بثروة رائعة لا زيف فيها، وأن الذى شجعه على المضى فى هذا السبيل ما وجده فى أدب الغرب (فإن أروع ما فى ذلك الأدب إما مستمد من صفحات التاريخ، وإما موحى به من روح الأدب القديم)، ومن هنا كان اتجاهه إلى القصص العربى الذى يعرفه الناس فى صورة ساذجة، فيعيد عرضه فى ألوان الحياة الحديثة [(١)].

ويبدو لنا مما تقدم أن انعكاس مشكلات الحاضر على مرآة الأحداث التاريخية الماضية فى روايات أبو حديد التى أصدرها فى الفترة، موضوع الدراسة، لم تشغل باله على نحو ما صنع فى روايته الأولى (ابنة المملوك) التى صدرت سنة ١٩٢٦، لا نستثنى من ذلك إلا رواية (الوعاء المرمرى) التى كتبها سنة ١٩٤٨، ونشرها سنة ١٩٥١، ففيها يبدو الشعور الوطنى، والدعوة إلى تحرير الوطن من دنس الاحتلال الأجنبى مشعا بين أحداث الرواية ووقائعها فى الماضى البعيد، ويشعر القارىء بأن الروح الذى يحرك أحداث تلك الحقبة الزمنية من تاريخ العرب قبل الإسلام، هو روح الكاتب نفسه، الذى يحس بوطأة الاحتلال الأجنبى وأثقاله، ويعى تاريخ قومه ويؤمن بعراقة أمته وأمجادها، ويرى فيما يكتب دفعا لشباب الوطن أن يكملوا المسيرة، ويجددوا عهد الأسلاف. ولعل فى إشارة الكاتب فى مقدمة الرواية إلى وفاة لشباب ثورة سنة ١٩١٩، وقد كانو جميعا من أترابه ولداته، وإهدائه هذه الرواية لهم ما يوحى بهذا المعنى ويدل عليه.

لقد دارت أحداث هذه الرواية على أرض اليمن، حين أغار الأحباش بقيادة أبرهة على صنعاء، وتغلبوا عليها، واستطاع أبرهة أن يسبى ريحانة، زوجة أبى مرة بن ذى يزن.

---

(١) انظر المصدر السابق ص ك.

تصور الرواية صنوف العذاب والألم وألوان العسف والاضطهاد التى تعرض لها الشعب العربى فى اليمن. ثم تصور بعد ذلك سيف بن ذى يزن، وقد شب عن الطوق، وأصبح فارسا مغوارا، يرى أن واجبه تحرير بلاده من أيدى المعتدين الغاصبين، وتبث أمه الحمية فى نفسه فيخرج إلى كسرى بأرض فارس، ليستنصر على هؤلاء الأعداء، كما يبعث رسله إلى بعض القبائل العربية طلبا لنجدتهم. وأخيرا يتم له النصر على جنود الحبشة، وتعود صنعاء كلها أرضا عربية حرة.

أما بقية الروايات فانها تعكف فى الأعم الأغلب على ذوات شخوصها الرئيسية بالاستبطان والتحليل، تحاول من خلال الحدث الروائى النفاذ إلى دخائلها، والتغلغل فى بواطنها ومسارب نفوسها، وذلك فى إطار الظروف والملابسات التاريخية التى أحاطت بها، وبتفاعل مع الأحداث التى ابتكرها خيال المؤلف لسد الفجوات التى لم تملأها روايات المؤرخين، وكتاب السير، والتى لابد منها لربط الأحداث وانتظامها فى سلك واحد.

وفى ذلك كله نضحت أفكار المؤلف، وثقافته، ونظراته فى الحياة. وبدا ذلك جليا فى روايته (زنوبيا) بوجه خاص، وربما كان السبب فى ذلك هو تكوين شخصية (زنوبيا) نفسها الساعية إلى المعرفة، الحريصة على فهم أسرار الحياة ومن ثم وجد فيها المؤلف منفذا للتعبير عن أفكاره، وخلاصة تجاربه وفلسفته فى الحياة، كما كانت شخصية (لونجين) المعلم الحكيم، بسعة اطلاعها وغزارة معارفها، طرفا آخر فى كثير من مواقف الحوار، يثير أفكار زنوبيا ويبعث تأملاتها. ويمكن أن نسوق هذا الجزء اليسير من الحوار الذى دار بين زنوبيا ولونجين فى أحد المواقف للتدليل على ما نقول:

(زنوبيا: أنا لا أحب أن أخدع نفسى يا لونجين، كما لا أحب أن أخدع الناس عن نفسى، ولكن أشد الناس خداعا لأنفسهم هم هؤلاء الذين يسمون أنفسهم الفلاسفة. لقد كنت يوما أقرأ ما كتبه أفلاطون عن المرأة والحب، فلم أجد فى كتابه غير أوهام وتغرير. لقد خلق الفلاسفة شيئا سموه الحب، وأضفوا عليه ألوانا من خيالهم، كأنه من عواطف الملائكة. أتظن المرأة تفهم من كل هذا شيئا؟

فقال لونجين فى دهشة:

ومن أقدر من المرأة على فهم الحب يا مولاتى؟

فقالت زنوبيا فى شىء من الاستخفاف: (هذه الألفاظ كلها من صنع الرجال، ولا تفهم المرأة منها شيئا ولا تظن أننى أنقص من قدر النساء يا صديقى، لست ألقى على المرأة لوما فاللوم لا مكان له فيما تحتمه الطبائع. اللوم معناه الذم، ولست أدرى إذا كان لنا أن نذم أحدا من أجل طبعه. أتلوم البحر على أنه يغرق، أو السبع لأنه يفترس، أو السم لأنه يقتل؟ هذا طبع الأشياء، وإنما اللوم على من يكلفها ضد طباعها (١).

وفى ضوء ما قدمناه من طريقة معالجة المؤلف لرواياته التاريخية نتردد فى قبول ما ذكره الدكتور شوكت عن تأثر (فن الكاتب بالمسرحية وفنها تأثرا قويا، لا سيما بفن شكسبير فى عرض الموضوع، وتطوره، وفى تعقيده، وحله وفى تحليل الشخصيات، لا سيما شخصية البطل، فهو ـ كما يقول ـ كبطل المأساة الإغريقية والإنجليزية، يسير إلى الكارثة مدفوعا بعيب فى شخصيته، ويدفع إلى الشر خلاله) (٢).

وذلك لأن الكلام فى الرواية عن عرض الموضوع وتطويره ثم تعقيده وحله ،والحديث عن شخصية البطل الروائى الذى يسير إلى الكارثة مدفوعا بعيب فى شخصيته، إنما يمكن تطبيقة على الرواية غير التاريخية التى يخلق الكاتب كل شخوصها وأحداثها، ويكون عليه مهمة تحريكها، وتطويرها والوصول بها إلى نهاية فنية مقنعة. أما الرواية التاريخية التى يتقيد فيها الكاتب بأحداث التاريخ فمن المغالاة تفسيرها بمقاييس فن شكسبير، ومآسى الأغريق، وأى عيب ابتدعه أبو حديد فى شخص يوسف بن ذى يزن، وعنترة وامرىء القيس، والمهلهل؟ لقد عرض الكاتب حياة كل منهم، وظروفه التى أحاطت به عرضا فنيا ملتزما بما ورد

(١) زنوبيا ٢٦٣، ٢٦٤.

(٢) الفن القصصى فى الأدب الحديث، ص ٨٩، ط أولى دار الفكر العربى ١٩٦٣ وقارن ذلك بما ذكره الدكتور منصور الحازمى فى كتابه محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية، ص ٧٧ ـ ٨١.

فى كتب الأدب والتاريخ، ومضيفا إليها ما يتصور أن يكون مكملا لها، مستهديا فى ذلك بأعراف البيئة الجاهلية، ومكوناتها الاجتماعية، وقيمها الفكرية والسلوكية، واقتصر عمله بذلك على بعث الشخصية التاريخية فى بيئتها الزمانية والمكانية بأسلوب يجمع بين الواقع والخيال، وكان الواقع الذى سجلته كتب الأدب والتاريخ هو الجوهر والأساس؛ وعلى هذا نجد امرأ القيس فى روايته (الملك الضليل) مثلا شابا يقضى حياته فى العبث والمجون، واللهو والشراب والتشبيب بالنساء، والهيام بابنة عمه فاطمة، ثم تتغير حياته بعد ذلك حين صمم على الثأر من بنى أسد، انتقاما لمقتل أبيه حجر بن الحارث، فأقسم ألا يصيد صيدا، ولا يشرب خمرا، ولا يقرب امرأة، حتى يدرك ثأره، وراح يعد العدة، ويلتمس الأعوان والحلفاء فى قبائل العرب المختلفة ممن تصله بهم أواصر الصهر والنسب، فلما منى بالإخفاق، وراوغه أعداؤه حتى أعجزوه وأفلتوا منه، وانفض عنه الأنصار والأعوان، هام على وجهه حتى خرج من أرض العرب كلها واتجه نحو قيصر راجيا أن يجد عنده أمله الأخير فى النصر ونيل الثأر، ورجع إلى حياة الشراب الأولى، هربا من واقعه الأليم وما زال هناك فى رحاب القيصر بآسيا الصغرى حتى مات.

إن هذا الذى تذكره الرواية عن امرىء القيس، وأزمته الطاحنة ليس إلا تشكيلا فنيا لما رواه مؤرخو الأدب، ونسجه الرواة حول حياة امرىء القيس، وقد يكون هناك قدر آخر من الأحداث ابتكره خيال المؤلف، لكن الهدف منه هو سد فجوات القصة وفراغاتها التى لم تملأها حقائق التاريخ والأساطير حتى تخرج الرواية فى النهاية كائنا سويا مكتملا.

ويمثل محمد سعيد العريان معلما آخر من معالم الرواية التاريخية فى مصر فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكان تاريخ مصر الإسلامية، وبخاصة فى عهد الأيوبيين والمماليك، هو النبع الذى استقى منه مادة فنه الروائى فى ثلاث من رواياته الأربع: قطر الندى، وشجرة الدر، وعلى باب زويلة، أما روايته الرابعة (بنت قسطنطين) فقد اعتمد فيها على مرحلة متقدمة من التاريخ الإسلامى، حيث تقع أحداثها خلال النصف الثانى من القرن الأول للهجرة، أيام حكم بنى أمية.

والنظرة الفاحصة لهذه الروايات تشير إلى فقدان الارتباط بين أحداث ماضيها البعيد وحاضر المؤلف، وأن ليس ثمة انعكاس لظلال الواقع الاجتماعى أو القومى الذى كان يعايشه الكاتب على وقائع ذلك التاريخ الذى تعالجه رواياته.

وخلاصة القول فيها أنها تقدم بعض فصول من تاريخنا تقديما بارعا يخلو من جفاف التاريخ ويتخلص من تفصيلاته، ويحكم الربط بين الأحداث ويأسر القارىء بما تضمنه من حسن العرض وعمق التحليل للعواطف البشرية، وذلك فى لغة مشرقة،وبيان عذب جميل.

ولعل (قطر الندى) أقل الروايات الأربع من هذه الناحية، إذ تطغى فيها حقائق التاريخ كثيرا على الفن، بحيث يكاد رواء الفن فيها ينحصر فى أضيق نطاق، وتوشك هى تبعا لذلك أن تكون كتيبا فى التاريخ، جال خلاله قلم المؤلف بحذف بعض الأحداث والوقائع، التى لا تضيف جديدا إلى لباب الموضوع، على حين تبدو رواية (على باب زويلة) أنضج هذه الروايات وأعظمها جاذبية وتأثيرا، وهى تتناول (طومان باى) منذ مدارج طفولته، وحتى مصرعه على باب زويلة بالقاهرة. تبدأ الرواية حين كان طومان باى ما زال صبيا فى حجر أمه ببلاد الكرج، ثم اختطفه أحد النخاسين، وانتهى أمره إلى أن بيع للسلطان قنصوه الغورى، أمير قلعة حلب من قبل السلطان، قايتباى حاكم مصر، فى تلك الفترة. وتعرض الرواية مؤمرات المماليك بعد موت قايتباى من أجل اغتصاب عرش مصر، وما جره ذلك على مصر من خسران ووبال كما تصور كيف أتى الغورى إلى مصر فى الوقت المناسب، ومعه طومان باى، وكيف قبض الغورى على ناصية الحكم بعد تفتت قوى الأمراء من المماليك الطامعين فى العرش، والذين وصلوا إليه، وتمضى أحداث الرواية فتبين مقتل الغورى فى موقعة (مرج دابق) التى دارت بينه وبين سليم الأول، وبعد مقتله تولى طومان باى حكم مصر، وواصل الحروب ضد العثمانيين الذين كانوا يزحفون إلى مصر، ولكنه هزم، ووقع أسيرا فى قبضتهم ليشنقوه على باب زويلة، وذلك فى الوقت الذى كانت فيه أمه قد أتت من بلاد الكرج لتراه فى أوج مجده وسلطانه، بيد أنه لم يقدر لها أن تراه إلا مقتولا ومعلقا بالحبال على باب زويلة.

إن الرواية قطعة من التاريخ خلع عليها الكاتب فنه وإبداعه فتحركت فيها الحياة وتمثلت فيها عناصر القوة والجمال، وعلى الرغم من كثرة الأحداث والشخصيات، وتعدد أطراف الصراع في هذه الفترة من تاريخ مصر استطاع العريان أن يقبض بإحكام على زمام الأحداث في روايته، وأن يحرك خيوطها برهافة ودقة بالغين، وأن يملأ الفجوات بخياله الرائع دون شطط أو جموح، واستخدم النبوءة، على نحو ما فعل في (بنت قسطنطين)، وسيلة لشد الأحداث والتحامها، فأضاف ذلك إلى عمله عنصرا فنيا ذا جدة وطرافة. واستطاع العريان أن يجعل حوار شخصياته في بعض المواطن يشف عما تتميز به الروح المصرية من عذوبة الفكاهة، وحلاوة النكتة، حتى في أحلك ساعات اليأس.

أما اللغة فتتسم بالرصانة، والإشراق، والجمال، لكل ذلك كانت هذه الرواية جديرة بما وصفها به الدكتور طه حسين في التعريف الذي كتبه لها بمجلة الكاتب المصري في إبريل سنة ١٩٤٧، والذي أثبته المؤلف بعد ذلك في صدر روايته يقول:

(كتاب رائع بأدق معاني هذه الكلمة، وأوسعها، وأصدقها في وقت واحد، كتاب من هذه الكتب النادرة التي تظهر بين حين وحين فتحيي في النفوس أملا، وترد إلى القلوب ثقة واطمئنانا، لأننا نشعر حين نقرؤه بأن الحياة الأدبية في مصر ما زالت خصبة قوية قادرة على الإنتاج، وعلى الإنتاج القيم الممتع الذي لاتتردد مصر في أن تفاخر به وفي أن تعرضه إذا عرضت الأمم الحية كتبها الممتعة وأدبها الرفيع) (١).

وقد كان الاحتفاء بنصاعة البيان، ورشاقة التعبير، هو السمة الغالبة على الروايات التي خلفها على الجارم بحيث تضاءل الجانب الفني فيها، وكاد يختفي، وبدت الروايات عرضا أدبيا لحياة بعض الشخصيات أمثال أبي الطيب المتنبي في روايتي (الشاعر الطموح)، و (خاتمة المطاف) والمعتمد بن عباد في (شاعر ملك)، وأبي فراس الحمداني في (فارس بني حمدان)، وابن زيدون في (هاتف من الأندلس)، والوليد بن يزيد بن عبد الملك في (مرح الوليد) وهكذا..

---

(١) على باب زويلة ص ٥.

ولعل شاعرية الجارم كانت باعثا له، بالشعور أو اللاشعور، على اختيار هؤلاء الشعراء الذين يشاركهم الانتماء إلى دوحة الشعر ـ موضوعا لأكثر رواياته، وقد منحه ذلك فرصة تقديم بعض أشعارهم فى لحظات إبداعها، أو فى الظروف التى يمكن أن تكون مثيرا لها، حسبما يتصورها هو، ومن هنا ظهرت تلك الروايات مطعمة بأشعار أبطالها فى مواضع كثيرة.

ويمكن القول بعامة بأن أعمال الجارم فى هذا المجال اتخذت شكل الرواية التاريخية فقط، دون جوهرها، فليس فى أى منها محاولة لمعالجة الحاضر، أو تشخيصه من خلال الماضى، كما هو الشأن فى الرواية التاريخية الفنية، وإنما انصرف هم الكاتب إلى التفنن فى الأسلوب، وتخير المفردات، والجرى وراء الصور حتى انطمست ملامح شخصياته ولم يعد لها كيان مستقل فى ذهن القارئ، بل ذابت جميعها فى شخص المؤلف، وأصبح هو المتحدث باسمها، المعبر عن أفكارها وخواطرها، فى كل المواقف، وكذلك فقدت الأوصاف، التى خلعها على الأشياء، تأثيراتها النفسية لما فيها من تعمل وصنعة، ومن اليسير التدليل على هذا الحكم بالاختيار العشوائى لأى جزء من الحوار بين الشخصيات، من ذلك مثلا ـ ما جاء على لسان عائشة، الفتاة المصرية التى كانت تحب المتنبى حين راحت تودعه متنكرة. لقد سألها المتنبى عن سر اقتحامها المخاطر، وقدومها إليه، متخفية فى زى غريب فأجابت:

(حملنى على كل ذلك أن أراك وأن أودعك يا أبا الطيب، ثم تناثرت الدموع من عينيها كما يتناثر اللؤلؤ من عقد انفصم سمطه ومضت تقول: إذا جفتك مصر يا أبا الطيب، وضاقت بك رحابها، فإن فتاة مصرية معجبة بك مفتونة بفنك، تكن لك ودا أصفى من سماء مصر، وتفتح لك قلبا أوسع من فسيحات رحابها. إنها تمنحك حبا لو كان فى عاصفة لعادت نسيما، ولو مازج الملح الأجاج لصار تسنيما، ولو لمس الهجير لحسده الأصيل، أو خالط الليل ما شكا طوله محب أو

عليل أحمل أوزار قومى يا أبا الطيب، وأبدلك بعقوقهم إخلاصا، وبغدرهم وفاء، وبإهمالهم إجلالا وتقديرا. لقد كان حبنا قدسيا طاهرا كأنه حب الغمام، وكانت نفوسنا صافية كصفاء الملائكة،وكان ودنا روحانيا نقيا كنقاء لآلىء الفردوس.

والآن يا أبا الطيب آن نفترق، وقد يطوينا الموت قبل أن نلتقى ولكنى سأراك فى كل لحظة، وسأستمع لك فى شعرك كلما رددت قصائدك الخوالد، وأبياتك الأوابد، وسأناديك فى اليقظة والمنام، وسأهتف باسمك كلما عصفت الآلام (١).

ولم تخل روايات الجارم جميعا من شخصيات بعض الشعراء باستثناء (غادة رشيد) التى تناول فيها السنوات الأولى من تاريخ مصر الحديث، وتبدأ أحداث هذه الرواية ببداية الاحتلال الفرنسى لمصر سنة ١٧٩٨، وتنتهى بموقعة رشيد بين المصريين والإنجليز سنة ١٨٠٧، أما شخصيتها الرئيسية فهى زبيدة بنت السيد محمد البواب التى تزوجها الجنرال مينو، وأنجب منها ابنه سليمان.

وقد امتزجت فى القصة صور النضال الوطنى بالحب العفيف بين زبيدة، وابن خالتها محمود الذى لم تمكنه الظروف من الزواج بها فتزوج من انجليزية تدعى لورا، كما تزوجت زبيدة من الجنرال مينو،ورحلت معه بابنها بعد هزيمة الفرنسيين فى مصر، لكنها عادت بعد موقعة رشيد بفترة قصيرة حين أساء زوجها مينو معاملتها، وأخذ منها ابنها، ولما عادت إلى رشيد كانت تطمع فى وصل ما انقطع من الهوى والحب بينها وبين ابن خالتها محمود، لكن القدر كان قد سبقها، إذ استشهد محمود فى المعركة التى دارت بين الإنجليز وبنى وطنها، وكان لذلك وقع الصاعقة على نفسها، فذهبت إلى قبره تندبه، وهناك وجدت عنده زوجته لورا، وما هى إلا زفرات حتى قضتا نحبهما معا.

وليس القصد هنا إلى الحديث المفصل عن تهافت البناء الفنى لهذه الرواية

(١) خاتمة المطاف ص ٤٨ ، ٤٩ ، سلسلة اقرأ سبتمبر ١٩٤٧.

وحسبنا الإشارة إلى أنها لا تخرج عن الطابع العام الذى طبع روايات الجارم المشار إليها من قبل، وهو طابع الصنعة البيانية التى تفقد الأحداث حيويتها،ويُواجَه القارىء دائما بشخص المؤلف وعقله ولسانه، دون الشخصيات الروائية نفسها صاحبة الحق فى التفكير والحديث.

نخلص مما تقدم إلى أن الرواية التاريخية قد نضجت فى هذه الفترة وبخاصة على يد عادل كامل، ونجيب محفوظ، وعلى احمد باكثير، ومحمد فريد أبو حديد، إذ استطاع كل منهم أن يوائم بين اختيار موضوعه التاريخى وقضايا الحاضر الذى يكتنفه، بحيث لم يصبح الماضى فى أيديهم قطعة جامدة وإنما بعثوا فيه الحياة فانعكست عليه ظلال الحاضر، واكتسب بذلك قيمة فنية.

ولم يستطع السحار، ومحمد سعيد العريان، وعلى الجارم أن يحلقوا إلى سماء هذا الفن، لفجاجة الربط بين الماضى والحاضر عند السحار، ولافتقاده تماما عند العريان والجارم، وإن كانت أعمال هذين الأخيرين تميزت بنصاعة البيان، وجمال التعبير، وطلاوة العرض.

كذلك نلحظ مما تقدم أن منابع الإلهام فى الرواية التاريخية لتلك الفترة قد تنوعت، وامتدت من تاريخ مصر القديم إلى التاريخ الحديث، ومن تاريخ العرب قبل الإسلام إلى عصر المماليك، وأن كلا من هؤلاء الروائيين استمالته حقبة بعينها أو شخصية بذاتها من الماضى، لدوافع فكرية ونفسية تختلف من واحد إلى آخر،لكن انصراف معظمهم إلى التاريخ بعامة خلال الأربعينيات بالذات،وهى فترة الصراع العنيف بين القوى الوطنية والاستعمار البريطانى، يمكن تفسيره أحيانا بالرغبة فى إحياء صفحة من أمجاد الماضى العريق، تستثير الهمم، وتشحذ العزائم، وتبعث الأمل، ويمكن تفسيره فى أحيان أخرى بالرغبة فى الهرب من الحاضر ومشكلاته إلى الماضى، يضاف إلى ذلك وجود المادة التاريخية، التى توفر على الكاتب كثيرا من جهد الخلق ومشقة الإبداع.

الفصل الثانى

الرواية الأسطورية

يقصد بالرواية الأسطورية هنا الرواية التى يعتمد عليها الكاتب فى بنائها على إحدى الأساطير التى تناقلتها الأجيال على مدى سنوات طويلة، وأصبحت بذلك جزءا من التراث الفكرى للشعب أو الأمة بأسرها.

والأسطورة فى معناها ليست أكثر من قصة خيالية بعيدة كل البعد عن منطق العلاقات الواقعية بين الأشياء، كما أن شخوصها لا ينتمون إلى عالم الأسوياء من الناس، وإنما هم شواذ خارجون على طبيعة البشر (١).

وهذا ما يفصل بينها وبين الرواية التاريخية التى تبنى على أحداث واقعية روتها كتب التاريخ كما سبق أن ذكرنا. لكنها تتفق معها فى المعيار الفنى الذى تقوّم به كل منهما وهو مدى قدرة الكاتب على النفاذ من خلال هذا الإطار والإطلال على قضايا حاضره، واتخاذ موقف منها داخل سياق الأحداث، وليس بصورة خطابية أو مباشرة.

وقد أفادت الرواية التى أطلقت عليها هذا الاسم من الطبيعة الخاصة للأسطورة، فابتعدت فى عمومها عن الواقع المألوف، وكان رباط الأحداث فيها منوطا بشخصية البطل أكثر من أى شىء آخر. ويتمثل هذا اللون من الروايات فى الفترة التى نتناولها بالدراسة فى روايتى (أحلام شهر زاد) لطه حسين، و(آلام جحا) لمحمد فريد أبو حديد.

ومع توافق الروايتين فى الإفادة من الخاصية السابقة للأسطورة فإن رواية طه حسين اعتمدت على أسطورة ألف ليلة وليلة - أو بعبارة أدق - على

---

(١) انظر فى معنى الأسطورة C.s Lewis An Experiment in Griticism P.40-50.
وانظر أيضا M.H. Abrams A. Glossary of Literary Terms P.102-103.

شخصيتيها الأساسيتين، وهما شهريار، وشهر زاد، والمعروف أن هذه الأسطورة قد راجت، ونالت مكانة واضحة فى التراث الأدبى العربى، ومنه انتقلت إلى آداب الأمم الأخرى، على حين أن أسطورة جحا التى اعتمدت عليها رواية (آلام جحا) لمحمد فريد أبو حديد لم تحظ بمثل هذه المكانة، وربما يرجع ذلك إلى طابعها الهزلى الساخر، وإلى اقتصار روايتها وتناقلها على الشفاه دون الكتابة.

١ـ أحلام شهرزاد:

اتخذ الدكتور طه حسين، كما قلت، من الشخصيتين الأساسيتين لقصة ألف ليلة وليلة، وهما الملك شهريار، وزوج الملكة شهر زاد، بطلين لروايته هذه، لكنه غاير المجال الزمنى فجعله يمتد ما بين الليلة التاسعة بعد الألف إلى الليلة الرابعة عشرة بعد الألف، وعلى حين أن شهر زاد فى ألف ليلة كانت تحكى قصصها لشهريار، وهى ساهرة متيقظة، فإنها فى هذه المرة تحكيها وهى نائمة.

تبدأ أحداث الرواية بوصف الأرق الشديد الذى انتاب الملك شهر يار فى الليلة التاسعة بعد الألف، وجعله يتقلب فى مضجعه، ويرهف أذنيه لعله يستمع إلى ذلك الصوت العذب الذى انبعث إليه، وأيقظه من نومه، وانتهى به البحث إلى أن تسلل برفق وحذر إلى غرفة نوم الملكة شهر زاد حيث كانت فى سريرها، تنعم بنوم هادىء عميق، تتردد خلاله أنفاسها فى انتظام وتتابع، وما أن استقر فى مجلسه بالغرفة قريبا من مخدع شهر زاد حتى راحت نغمات صوتها الحلو تنساب إليه، وتحكى له حكاية جديدة. التزم المؤلف فى عرضها بمنهج شهر زاد الذى نعرفه لها فى قصة (ألف ليلة وليلة)،فهى تقول فى حكايتها: (بلغنى أيها الملك السعيد أن طهمان بن زهمان ملك الجن فى حضرموت كانت له فتاة حسناء رائعة الجمال، لا تثبت القلوب للحظاتها إذا نظرت، ولا تثبت النفوس لصوتها إذا تكلمت، وكانت على حسنها الرائع، وجمالها البارع، ذكية القلب نافذة البصيرة قد قرأت كتب الأولين وعرفت حكمة المحدثين، فلم يكن شىء يستغلق عليها، ولم يكن حكيم يثبت لحديثها أو يقدر على مناظرتها.

وكان ملوك الجن فى أطراف الأرض التى يسكنها الناس، وفى أطراف الأرض التى ليس للناس بها عهد، قد تسامعوا بجمالها وذكائها، وما أتيح لها من فطنة وفتنة وتسارعوا إلى أبيها الملك طهمان يخطبونها إليه، ويحكمونه فيما يخضع لهم من الممالك والأقاليم: هذا يقدم إليه البحر، وهذا يقدم إليه أقاليم البر، وهذا يقدم إليه أقاليم الجو إلى قريب مواقع النجوم، ولكن طهمان بن زهمان كان يجيب هؤلاء الملوك جميعا بجواب واحد لا يتغير: ما كان لى أن أقضى فى أمر فاتنة بغير ما تريد! فأمر فاتنة إلى فاتنة، فأيكم أراد أن يتخذها لنفسه زوجا فليخطبها إلى نفسها. وأيكم ظفر منها بالرضا فله ملك أبيها مهرا) (١).

وبهذه الحكاية القصيرة التى روتها شهرزاد وضع المؤلف النواة الأولى لمجرى الأحداث فى روايته بعد ذلك، وظلت شهرزاد تتابع القص وتستأنف ماانقطع من الحديث فى الليالى التالية، كل ذلك فى منامها لا فى يقظتها، وكان الملك يجد طريقه إليها فى كل ليلة، وحين يلفها النوم ويغلبها النعاس ينطلق صوتها الحالم ليقص عليه ما كان من أمر فاتنة، وقد تمثلت الأزمة فى موقف تلك الفتاة التى ولاها ملكه فى حياته، ثقة منه فى حكمتها ودهائها من خاطبيها من ملوك الجن فى سائر أقطار الأرض فقد رفضتهم جميعا حتى ساءهم ذلك، ودفعهم إلى التحالف ضدها، والاتفاق فيما بينهم على إثارة الحرب بعد موت أبيها طهمان، وكان ردها على هذا التآمر الذى علمت به بوسائلها الخاصة أن خططت لملاقاته بما هو أقوى وأعظم فى المكر والدهاء، إذ رأت أن تسبقهم إلى الإعداد للحرب والتجهيز لها، ثم لا تتيح لهم فرصة قتالها مجتمعين خارج أسوار مدينتها وإنما ستثيرهم إلى الحرب، حتى إذا اندفعوا إليها بكل قوتهم، وحشدوا لها كل أجنادهم أنزلت بهم الويل والهلاك، وردتهم على أعقابهم مدحورين.

ومع أن حديث الحرب بين فاتنة بنت طهمان، وخاطبيها من ملوك الجن لم يسيطر على الرواية ولم يستغرق كثيرا من صفحاتها، فقد كان له وقع خاص بين سائر الأحاديث الأخرى. ويغلب على الظن أنه كان فرصة للمؤلف لكى يعبر عن

(١) أحلام شهر زاد (دار المعارف، سلسلة اقرأ) ص ١٦، ١٧.

رأيه فى الحرب التى يعلنها الملوك إرضاء لنزعاتهم الخاصة، وليس لسبب وطنى أو مصلحة قومية، وأن جو الحرب العالمية الثانية [(١)] بأهوالها ومآسيها كان له أثره الكبير فى تشكيل هذا الحديث وتوجيهه. وفى هذا الحديث راح المؤلف يذكر على لسان طهمان - فى حديثه إلى ابنته فاتنة - ما تجره الحرب على الرعية من كوارث لا يشعر بها الملوك والزعماء الذين يشعلون نارها لأغراضهم ومصالحهم ، فهى تعرض الشباب للموت، والأطفال لليتم، والأمهات للثكل والترمل [(٢)]، وفى كل ذلك لا يصيب هؤلاء الملوك والزعماء شيء من أذاها، وقد أثبتت مجريات الأمور بعد ذلك صواب رأى فاتنة، وسداد خطتها، ومن ثم تغلبت على كل أعدائها وقهرتهم، ولم يجدوا بدا من أن يرسلوا إليها سفراءهم طلبا للصلح والمهادنة وكان ذلك فرصة أخرى أمام الكاتب للتعبير - على لسان فاتنة - عن حق الملوك فى طاعة رعاياهم، والواجب الذى يفرضه هذا الحق، وهو واجب الحفظ والرعاية لأرواح هؤلاء الرعايا وأموالهم وحرماتهم، فإذا ما اشتط الملوك فى حكمهم وانساقوا وراء نزعاتهم وأهوائهم، وضحوا فى سبيل ذلك بدماء من يحكمونهم فقد سقط حقهم فى المطالبة بطاعة المحكومين [(٣)] وإيمانا من فاتنة بهذا المبدأ الذى يحكم علاقة الملك برعاياه أو الحاكم بمحكوميه رفضت استقبال ملوك الجن المنهزمين فى قاعة عرشها، لأنهم طغاة بغاة لم يؤدوا ما عليهم من واجبات نحو أوطانهم، وطلبت أن يخيروا بين الموت وبين أن يشهدوا على أنفسهم بالطغيان وإهدار حقوق شعوبهم، فمن آثر منهم الموت فله ذلك، ومن اختار الحياة فسوف يعاد إلى وطنه يحكم عليه بما يشاء. ثم يدلف المؤلف ببراعته إلى مبدأ الديمقراطية فى الحكم وضرورة تطبيقه فى المجتمع، وذلك فيما حكته شهرزاد على مسمع الملك شهريار من أن فاتنة تأذنت فى شعبها وفى الشعوب الأخرى المجاوره لها بأن أمور الأمم إليها تشرك فيها من الملوك والرؤساء من تشاء وكيف تشاء، وتقيد ملوكها ورؤساءها من القوانين بما تحب، وتشرف على إنفاذ ملوكها ورؤسائها

(١) صدرت هذه الرواية سنة ١٩٤٣.

(٢) انظر المصدرالسابق ص ٦٧، ٦٥، وانظر ايضا ص ١٣٧.

(٣) انظر المصدر السابق ص ١٤٠، ١٤١.

لإنفاذ هذه القوانين، وتتخفف من الملوك والرؤساء إذا خالفوا عن هذه القوانين [١]. ولم يفت شهرزاد أن تتهكم عقب ذلك بما عليه الحال فى المجتمع الإنسانى عامة من جهل بهذا المبدأ أو إغفال له، ولعله تهكم الكاتب نفسه بأوضاع مجتمعه بالدرجة الأولى من وراء قناع، ودعوة غير مباشرة إلى إقامة الديمقراطية الصحيحة التى تحول دون طغيان الحاكم واستبداده.

وهكذا نجح الدكتور طه حسين فى استغلال القالب الأسطورى لتناول قضيتين خطيرتين كانتا تشغلان المجتمع فى الفترة التى كتب فيها روايته، وهما قضية الحرب والسلام، وقضية الديمقراطية.

والمعروف أن مصر ذاقت ويلات الحرب العالمية الثانية وتحملت مخاطرها دون أن تكون لها مصلحة فى إشعالها، والمعروف أيضا أنه على الرغم من وجود الحياة النيابية فى مصر فى تلك الفترة فإن الديمقراطية كانت ديمقراطية صورية لا روح فيها، وأن الحكم فى حقيقته كان استبداديا تتحكم فيه نزوات القصر وأهواؤه ومطامع الاحتلال البريطانى ومصالحه.

وقد وجد الدكتور طه حسين فى هذا القالب الأسطورى منفذاً أمناً لشجب الأوضاع القائمة وانتقادها من داخل الحدث الروائى، وفى سياقه بعيدا عن الاتهام المباشر الذى قد يؤدى به إلى ما لا تحمد عقباه.

آلام جحا:

لم تتوار شخصية جحا فى هذه الرواية ليتحدث عنها المؤلف بضمير الغيبة، وإنما برزت على مسرح الأحداث منذ اللحظة الأولى، لتتحدث عن تجاربها ورحلتها فى الحياة بضمير المتكلم، وهكذا توحد راوى القصة وبطلها فى الوقت نفسه، غير أن هذا التوحد بين شخصية البطل والراوى كان أمرا شكليا فقط، ولم يحل دون انفصام هذه الشخصية وظهورها فى الرواية بمظهرين غير متجانسين.

---

(١) السابق ص ١٤٢.

أولهما يتبدى لنا فى الفقرات العشر الأولى من الرواية حين كان جحا يقيم فى بلده المسمى (ماهوش) ويتراءى المظهر الثانى خلال الفقرات الاثنتى عشرة الباقية بعد أن هاجر جحا من (ماهوش) وارتحل إلى بلد آخر يسمى (جانبولاد)(١).

فى الفقرات العشر الأولى تبدو شخصية (جحا) شخصية هزلية تقترب إلى حد كبير من الصورة التى تشكلت بها فى الأساطير الشعبية، وقد أفاد المؤلف فى هذه الناحية من بعض الأقوال الشائعة التى ينسبها الناس إلى جحا، ويضربون بها المثل فى مواطن متعددة، كما أفاد من بعض النوادر الفكهة التى تنسب إليه كذلك والتى تكون ذات مغزى معين، أو تعطى ملمحا من ملامح هذه الشخصية االأسطورية.

فمن الأقوال الشائعة التى يذكرها أبو حديد فى روايته ما يقوله جحا فى التعريف بنفسه فى الصفحات الأولى من الرواية: (ولست أملك من دنياى إلا هذه الدار التى خلفها لى أبى من تراث أجدادى، وقد كانت بها حديقة أدركت خصوبتها فى صباى، ولكنها اليوم صحراء جرداء بلقع. فليس بها من آثار الخضرة إلا جذوع كالحة ونخلات شعثاء. وقد تهدمت ساقيتها وكسرت قواديسها وانقطع ثمرها ومع ذلك فإننى أحبها، ولا أرضى أبيع منها قيراطا، وحسبى من الحديقة سعتها، بل إننى لست أرضى أن ينقطع دوران الساقية فلا يزال الثور يدور بها، ويعجبنى أن أسمع نعيرها إذا صفا الليل،وهدأ الكون،وسطع البدر فإن صوتها يقع فى أذنى أشهى من الألحان، وحسبى من ساقيتى نعيرها) (٢).

إن هذه الجملة الأخيرة تنتمى إلى أصل صحيح فى الأمثال العامية يتردد كثيرا على ألسنة العامة، على نحو ما ذكر جحا هنا عن نفسه ومن هذه الأقوال أيضا تلك القولة الشائعة (جحا أولى بلحم طوره). وقد أوردها جحا بتعديل يسير

---

(١) أصدر المؤلف هذه الرواية قبل ذلك فى كتيبين هما (جحا فى ماهوش) و (جحا فى جانبولاد).
(٢) الأم جحا ص ٤ وقد تردد هذا المعنى أيضا فى ص ١٤.

على لسان صديقه «أبى النور» حين أصر أحد أصدقاء جحا على اقتراض بعض المال منه، ولما لم يكن لديه ما يقرضه إياه فقد طلب منه هذا الصديق أن يذبح ثوره ويبيعه لحما، لكى يحصل على القرض المطلوب، ولم يكتف بذلك بل بادر هو نفسه إلى ذبح الثور وإعداد لحمه للبيع، لكن أحدا من أهل ماهوش لم يتجاسر على الشراء خشية أن يكون باللحم علة، فاضطر جحا إلى التخلص من هذا اللحم وبيعه بغير مقابل، وقد أغضب ذلك العمل صديقه، لأنه فوت عليه فرصة الحصول على المال الذى يريد، فقصد إلى الفخذ الباقية من لحم الثور، وحملها على كتفه اليسرى والتقط جلد الذبيحة وجرها بيمناه، ومضى إلى الخارج، غير أن أبا النور سار وراءه، ونزع جلد الثور منه، وقال فى حنق: جحا أولى بجلد ثوره[1].

ومن النوادر الطريفة التى تبعث على الضحك، لما فيها من المفارقة الدالة على الغباء والغفلة ما يذكره جحا من أنه كان يجلس ذات يوم بحديقة منزله الجرداء، ومعه صديقه الحميم أبو النور، فأقبل عليهما رجل توقع جحا أنه يقصده فى حاجة له، فقام مسرعا إلى نخلة قريبة واختفى وراء جذعها وطلب من صديقه أبى النور أن يخبر القادم بأنه غير موجود. فقام أبو النور يسعى إليها وكان ضعيف البصر، فما رآه حتى كاد يصطدم به. ثم قال له فى تردد:

ـ جحا يقول لك إنه ليس هنا.

ـ فصاح الرجل به:

أما تستحى أن تكذب؟

ـ فغضب أبو النور وقال:

لست أكذب فقد قال لى هذا [2].

وقريب من هذه النادرة نادرة موت جحا، حين تسرب إليه الوهم بأن بلده (ماهوش) تتجاهل وجوده ولا تعطيه ما يستحق من عظيم المنزلة، ومن ثم فكر

---

(١) المصدر السابق ص ٤٣.

(٢) السابق ٣٧، ٣٨.

فى الموت، والأثر الذى يمكن أن يتركه فى قومه لو مات، واخلّى مكانه بينهم، وكيف يكون إحساسهم بفقده وغيابه عن ساحتهم، ولم يلبث أن استحوذت عليه تلك الفكرة فاستسلم لها وأظهر الموت، وخرجت زوجته تنعاه إلى الجيران بعد أن أخفقت محاولاتها فى جس نبضه وتحريك أعضائه، وما هى إلا ساعات حتى هيئ الجثمان للدفن، فوضع فى النعش وسار موكب الجنازة فى طريقه إلى المقابر حتى بلغ جانب نهر ماهوش من ناحية الجسر الأعظم، وكان على الموكب أن يعبر هذا النهر لكى يبلغ المقابر فى الجانب الآخر، وقد أحس جحا وهو فى النعش خطورة هذه العملية، لعلمه بأن النهر قد فاض منذ يومين بصورة لم يسبق لها مثيل، يقول جحا: «أحسست عند ذلك وأنا فى نعشى ترددا واضطرابا فى الذين يحملوننى، كأنهم خافوا أن يخوضوا فى الماء الثائر. وكان ذلك الجزء من النهر عميقا، ولو خاضوا فيه لغرقوا وغرقت معهم، ولا أنكر أننى خشيت على نفسى أن يخطىء المشيعون خطأ لا يداوى، وكنت أعرف فى النهر موضعا آخر لم يبلغ الماء فيه إلا علوا ضئيلا، إذ هناك صخرة كالجسر تعترض مجراه، فتجلدت وتمطيت وشددت نفسى من أربطة الكفن، وقمت برأسى حتى رفعت الغطاء الحريرى الذى فوق النعش. ولما أشرفت على المشيعين صحت فيهم قائلا:

- من هناك من هناك، فالمخاضة عن يساركم [1]».

وهكذا استغل أبو حديد فى هذا الجزء من روايته بعض الأمثال الشائعة والنوادر الشعبية التى تروى منسوبة إلى جحا فى رسم معالم هذه الشخصية وتصوير أبعادها النفسية والاجتماعية، وهى وفقا لهذا التصوير شخصية فكهة ساخرة يأنس إليها القارىء، ويجد فى أحاديثها وطرائفها ما يغمر جوانب نفسه بالبهجة والإمتاع.

أما الجزء الثانى من الرواية الذى تضمه الفقرات الاثنتا عشرة الأخيرة منها فإنا نرى جحا فى ثوب آخر مختلف جد الاختلاف عما سبق. فلقد هاجر من موطنه (ماهوش، إلى بلد أخر هو (جانبولاد)، وخلف وراءه فى موطنه زوجه

(١) السابق ص ٦٤.

المشاكس (ريمة) وحبيبته (علية) بنت السلطان، وصديقه العزيز (أبا النور) واستبدل بهؤلاء صديقه الحميم وتلميذه المخلص (كمال الدين)، وأخته الفتاة الصالحة (نجوى) التى أحبها حبا طاهرا نقيا، وكأنما آذن هذا التغير فى بيئة جحا الجديدة بتغير آخر فى جوهر شخصيته وسلوكه، فقد استحال شخصا آخر هو جحا الشيخ العابد، الذى يعظ الناس ويرشدهم، والذى اتخذ من المسجد وسيلة لذلك فى أول الأمر، فلما كثر تلامذته وأتباعه، وضاق بهم المسجد قرر أن يتخذ دارا خاصة يعلم فيها الناس كبارا وصغارا.

ونلمح فى شخصية جحا فى تلك الفترة ميلا إلى الحكمة، وحديثا عن الصلاة والعبادة، ودعوة إلى المثل العليا والقيم الفاضلة، وعلى الرغم مما جره ذلك عليه من غضب تيمور الذى كان قد اغتصب عرش جانبولاد حتى ألقاه فى السجن فإنه لم يتراجع عن مسلكه فى الدعوة إلى الخير والفضيلة، وما لبث تيمور أن أقر له بالفضل وأطلق سراحه ودعاه إلى وعظه، وما كان أسرع جحا إلى الاستجابة، إذ واتته فرصة ذهبية كثيرا ما ترقبها وطال انتظاره لها، وقد استهل وعظه لتيمور بقوله: "لا تصدق حرفا واحدا مما يقوله هؤلاء الذين يمدحونك، فانهم إنما يبيعون لك سلعة يعرفون انك تحبها"(١).

ولم يبال بما أحدثته هذه الكلمات فى نفوس المحيطين بتيمور، واستمر فى إسداء النصح له، وبدا فى هذا النصح شيخا جليلا يملأ الإيمان قلبه، وتنساب الحكمة على لسانه، فهو يقول لتيمور: "..قد خلقك الله كما خلق هؤلاء الناس جميعا، وجعل لكم الحياة ميدانا وامتحانا، لكى تؤدوا الواجب الذى ألقاه - جل وعلا - على الإنسانية عندما خلقها منذ قال: ﴿وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون﴾ وما عبادته إلا السعى إلى الكمال الذى قدره للخلق، وجعله قصد حياتهم، كان من قبلك ملوك بلغوا من السلطان ما بلغت ثم أضلتهم الحياة فمضوا عنها وصاروا نسيا منسيا، فهم اليوم صور وأسماء مجردة معطلة من كل مجد وهيبة. لا فرق فيها بين فرعون وبين العبد الذى يسجد عند قدميه،

(١) السابق ص١٤٧.

فالملوك الذين لم يخلفوا إلا آثار العسف والطغيان لم يكونوا أهلا للإنسانية، بل كانت حياتهم على الأرض لعنة لأنهم جحدوا الله الذى وهب لهم الحياة.. الأرض لا تضيق بالناس جميعا إذا أرادوا أن يعيشوا فيها، لما أراد الله لهم، بل هى تتسع للجميع وتفتح ذراعيها للجميع وتدعوا الجميع إلى الحياة السعيدة، فهنيئا لمن استطاع أن يكون من رسل الرحمة، ومن أكبر الإنسانية وأعظمها، فلم يسفك دماءها، ولم يدنس كرامتها، وسعى فى تحقيق الخير، وأعان على تحقيق السعادة للجميع»[١].

لقد أدى جحا رسالته على النحو الذى يرضى ضميره، وما هى إلا أيام معدودات، حتى خرج تيمور بكل جيشه وأمرائه عائدا إلى سمرقند، وبعد يوم واحد عاد السلطان علاء الدين إلى ملكه، ونزل فى قصره، ورجع الأمر إلى مستقره، وما لبث أن قرب جحا إليه ودعاه إلى تولى الوزارة والزواج من ابنته، ولكن جحا آثر البعد عن المناصب وفضل أن يصهر إلى صديقه وتلميذه كمال الدين بالزواج من أخته نجوى، ورشح صديقه وصهره هذا للقيام بأعباء الوزارة بدلا منه. لقد أشار جحا فى ختام روايته إلى انه كان يتسلى بكتابة هذه القصة فى شهر رمضان ما بين الإفطار والسحور أملا فى أن تسرى عن الناس هما، أو تدخل عليهم سرورا، أو تحمل إليهم حكمة أو عبرة. وما أحسب جحا فى هذه الإشارة إلا الكاتب نفسه، وقد دفعه جو رمضان وروحانيته إلى أن يغير من جلد جحا ويخلع عليه مسوح الوعاظ الأتقياء والشيوخ الحكماء.

وفى ضوء المقياس النقدى الذى أشرت إليه سلفا يمكن القول بأن محمد فريد أبو حديد لم يصب كثيرا من التوفيق فى استخدام القالب الأسطورى فى روايته تلك، فإلى جانب تباين الصورتين اللتين ظهر فيهما جحا فى قسميها كان

(١) المصدر السابق ١٤٨، ١٤٩.

القسم الأول مفككا من داخله. إذ اكتفى المؤلف فى بناء حياة جحا ورسم معالم شخصيته على مجموعة من النوادر والأقوال المأثوره فى التراث الشعبى دون أن يضفى عليها طابع التماسك والترابط. ثم إنه لم ينفذ من خلال هذا الإطار إلى ما يضطرب به الحاضر من مشكلات وآلام، على نحو ما فعل الدكتور طه حسين، اللهم إلا وعظه السابق للقائد تيمور وحديثه عن عسف الملوك وطغيانهم، وهو بالصورة التى جاء فيها محدود القيمة تافه الأثر.

الفصل الثالث

الرواية الوجدانية التحليلية

فى هذا النوع من الروايات يشتد تركيز الكاتب على النفس البشرية بما تحمل من نوازع وعواطف، فيعمد إلى تتبعها والكشف عنها فى مواقف الصراع المختلفة، والذات البشرية هنا بين يدى الكاتب أشبه بالجسم بين يدى الطبيب، يحرك فيه مبضعه ليظهر منه ما استكن فى أعماقه، واستتر فى جوانبه.

ولما كان هم الروائى فى هذا اللون من الروايات منصرفا إلى تحليل عواطف النفس الإنسانية، وتصوير أحاسيسها المختلفة إزاء الأزمة التى تحيط بها، فإن تحديد المجال الزمنى وانعكاسات البيئة الاجتماعية بأحداثها وقضاياها لا يعنى المؤلف فى قليل أو كثير، لأن ذلك لا يضفى - فى الغالب - على مضمون عمله الروائى بُعداً جديدا. وليس فى هذه الفترة التى أتناولها بالدراسة مَن أغنى الفن الروائى بنماذج متعددة فى تصوير النفس الإنسانية بما تزخر به من مشاعر وأحاسيس، وما تنبض به من عواطف وانفعالات من محمد عبد الحليم عبد الله الذى تتبع فى رواياته مسارب الذات ورسم أدق خلجاتها، وكشف عن كثير من أغوارها العميقة، وقد أخلص لهذه المهمة منذ البواكير الأولى لفنه فى أواخر الأربعينيات، واستمر يعزف النغم العاطفى المتوهج على قيثاره قرابة عشرين عاما بعد ذلك، محاولا فى كل مرة أن يضيف لمسة، أو يبتدع إيقاعا.

إن رؤية محمد عبد الحليم عبد الله لطبيعة الذات البشرية تتكشف من خلال التحليل الواعى لأعماله الروائية المشار إليها، فهى جميعا باستثناء روايته التاريخية (البحث عن الحقيقة)، وروايته الأخيرة (للزمن بقية) تقوم على استيطان الذات، والنفاذ إلى صميم الوجدان الإنسانى، وتحليل مشاعر الفرد وأحاسيسه فى مواجهة المواقف والأحداث التى تكتنف حياته وتعرض له، وهى بهذا تنصرف إلى الاهتمام بالشعور الفردى دون الشعور الجماعى، وإلى تصوير الفرد فى همومه وعلاقاته الخاصة لا إلى تصوير المجتمع أو إحدى طبقاته وقد طحنتها أزمة من الأزمات.

ولا يقدح ذلك فى فن محمد عبد الحليم عبد الله أو يعد مغمزا عليه، على نحو ما ذهب إليه الناقدان عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، إذ عابا عليه أن أبطال رواياته لا تربطهم وشائج بملايين الساخطين فى المجتمع المصرى.

ومن هنا ضحلت عواطفهم وضاقت وانطوت داخل فجيعتهم الشخصية، ونتيجة ذلك أن المهاد فى رواياته الثلاث (لقيطة)، (بعد الغروب)، (شمس الخريف) (وهى الروايات التى كانت قد صدرت له حتى كتابة هذا النقد) قد ضاق حتى لنحس أنهم يعيشون فى صحراء جرداء أو فى غابة عذراء، لا فى داخل مجتمع يعج بالحركة والتطور والاندفاع (١).

إن نقطة الانطلاق فى هذا النقد هى النظرة الماركسية لوظيفة الأدب بعامة فى المجتمع، التى ترى ضرورة تعبيره عن تفاعلاته المستمرة وصراعاته الداخلية، وفقا لمبدأ الماركسية فى حتمية التطور التاريخى (فكل عمل أدبى يعد صحيحا مشروعا إذا صور جانبا واقعيا من الفترة التاريخية التى عاش فيها الكاتب، وتزداد أهمية العمل الأدبى بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب فيه، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعى تصويرا فنيا فى واقعيته (٢)).

فالعكوف على الذات وتصوير بواطنها وأعماقها من خلال أزمة فردية يبتعد بها العمل الأدبى عن المضمون الاجتماعى لا مجال له عند النقاد الماركسيين. ولست أنكر أن روايات محمد عبد الحليم عبد الله بعيدة عن تصوير هموم المجتمع، والتعبير عن طبقاته المطحونة، وشخوصها المعذبة فى صراعها من أجل تغيير واقعها والتطلع إلى عالم أسمى وأفضل، لكن ذلك لا يعنى بالضرورة رفض نتاجه الروائى، أو التهوين من شأنه لأننا بذلك نستجيب لمبدأ الإلزام فى الفن. بمعنى إلزام الكاتب بالتعبير عن لون معين من ألوان التجربة الإنسانية بغض

---

(١) فى الثقافة المصرية ١٨٧.

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث ٣٤١.

النظر عن عمق انفعاله وصدق إحساسه بهذا اللون، مع أن عمق الانفعال وصدق الإحساس ركيزتان أساسيتان من ركائز العمل الأدبى، وقد اعتمد عليهما محمد عبد الحليم عبد الله فى فنه الروائى، واستطاع بهما أن يقدم اتجاها متميزا فى الرواية المصرية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية باذلا جهده الفنى بأصالة واقتدار فى دعمه وتأكيد ملامحه بين سائر الاتجاهات الأخرى، ثم إن تصوير الذات وتحليل مشاعر الفرد يمسان فى الواقع ذات الإنسان ومشاعره من حيث هو إنسان، وتلك غاية يصبو إليها الفن الأصيل فى كل زمان ومكان.

لقد اتكأ محمد عبد الحليم عبد الله فى رواياته، كما أشرت، على أزمة الإنسان الفرد بوجوهها المتعددة، والنفاذ منها إلى تحليل أحاسيسه ومشاعره، وقد تتمثل هذه الأزمة فى معاناة لتجربة حب، وقد تنجم عن ظروف معينة داخل إطار الأسرة، وقد يكون منشؤها خطيئة أخلاقية تردت فيها الشخصية فى لحظة من لحظات الضعف البشرى.

والذى نلحظه فى أعماله التى قدمها فى هذا الصدد أن رواياته الأولى اصطبغت بالعاطفية الزائدة والمثالية المسرفة على نحو يذكرنا بمنهج المنفلوطى فيما كتبه من أعمال قصصية تفيض بالأسى واللوعة، وربما كانت هذه المثالية المسرفة هى السبب فى سلبية البطل، وظهوره بمظهر العاجز المستسلم الذى يتقبل الواقع ويرضى به دون مقاومة، يبدو ذلك واضحا فى رواياته (لقيطة) و (بعد الغروب) و (شجرة اللبلاب)؛فثلاثتها تصور تجربة حب بين فتى وفتاة انتهت فيها جميعا بالحرمان، وإن اختلفت أسبابه فى كل رواية منها عن الأخرى، فليلى وجمال فى (لقيطة) لا يستطيعان تتويج حبهما البرىء الطاهر بالزواج لتباين الوضع الاجتماعى لكل منهما، فليلى أصلا فتاة مجهولة النسب عاشت فترة طفولتها وصباها فى أحد الملاجىء بالقاهرة ثم استقر بها المقام أخيرا فى الإسكندرية لتعمل ممرضة بأحد المستشفيات الحكومية هناك، حيث يعجب بها جمال أحد الأطباء العاملين فيه، ويخطبها لنفسه بعد طول تمنّع منها، وعلى الرغم من موافقة أسرته مبدئيا على تلك الخطبة فإنها ما لبث أن سحبت هذه الموافقة

بعد أن نمى إليها قصة ليلى، على أن ليلى نفسها لم تشأ أن تخفى عن جمال قصة وجودها فى الحياة بعد أن عرفتها من أمها التى التقت بها، وتعرفت إليها مصادفة فى مستشفى الإسكندرية، وإذ ذاك أيقن الحبيبان أن الزمن يضع العقبات فى طريق حبهما وزواجهما.

وتتمثل سلبية ليلى هنا فى رضاها بواقعها، وانطوائها على نفسها دون مقاومة لهذا الواقع والتصارع معه، والمؤلف برسمه لها على هذا النحو ينطلق من نظرة مثالية تحرص على القيم الفاضلة والمثل العليا التى من بينها الصدق فى القول، والإقرار بالحق،وعدم التزييف أو التظاهر بغير ما عليه الإنسان فى الواقع.

واتساقا مع هذه النظرة أيضا لم يكن هناك معنى لبقائها على مسرح الأحداث بعد أن صدمت فى حبها، ولم تستطع مقاومة التقاليد الاجتماعية التى حرمتها من أن تنال ثمرة حبها لـ"جمال" بالزواج منه، ومن ثم يضع نهاية لحياتها فى الموت بتأثير جرح أصابها فى أثناء تطوير أدوات الجراحة بالمستشفى، وعجز الأطباء جميعا،وفى مقدمتهم جمال،عن إنقاذ حياتها.

وتصور روايتا (بعد الغروب) و (شجرة اللبلاب) نفس تجربة الحب المنتهية بالحرمان، لكن إذا كانت (بعد الغروب) تبدأ بعد تخرج بطلها (عبد العزيز) فى كلية الزراعة، وسعيه فى البحث عن عمل ينقذ به أسرته من بؤس الفقر الذى ألمّ بها بعد الغنى والثروة فإن (شجرة اللبلاب) تبدأ منذ أن كان بطلها (حسنى) طفلا صغيرا يبلغ من العمر خمس سنوات وتنتهى بعد تخرجه فى كلية الهندسة بسنوات.

لقد عمل عبد العزيز فى رواية (بعد الغروب) ناظرا لضيعة فريد بك، ونشأت علاقة حب بينه وبين ابنته (أميرة) التى كانت تتردد على الضيعة مع أبيها فى أثناء الإجازات الصيفية، وأسهمت (زينب) - خادم عبد العزيز- فى تنمية هذه العلاقة بقيامها بدور الرسول بين الحبيبين على الرغم من حبها لعبد العزيز.

فلما تقدم (سامى) ابن شقيق فريد بك لخطبة أميرة أراد عبد العزيز أن يعرف مدى شعورها نحو هذا الخاطب، وتكفل له بهذه المهمة صديقه صالح الذى يقيم فى القاهرة، ومنه عرف أنها لا تحبه، ومع أن أميرة وعدت عبد العزيز بالتحدث مع أبيها فى هذا الأمر فإنها ترددت حتى دهمه مرض الموت وانتقل إلى جوار الله، وهو يبارك زواجها من ابن عمها. وقد حرصت أميرة على تحقيق رغبة والدها بعد وفاته،وانصرفت عن عبد العزيز، وما هى إلا فترة قصيرة بعد وفاة فريد بك حتى قام سامى بعزل عبد العزيز عن العمل.

إن مثالية الرؤية هنا تبدو فيما صوره الكاتب من تجاهل فريد بك لعاطفة ابنته نحو عبد العزيز،وحرصه على إرضاء ابن أخيه، بل وفى إغضاء أميرة نفسها عن هذه العاطفة، والتضحية بحبها العميق تقديرا منها لرغبة والدها الراحل، مع أن عبد العزيز كان شابا مكتمل الرجولة ناضج الفكر، على حين كان سامى ناعما مخنثا عَيِيَّ اللسان، وتبدو كذلك فى تضحية زينب ـ خادم عبد العزيز ـ بحبها له فى سبيل إسعاد سيدتها أميرة، والقيام بدور الرسول بين الحبيبين، كما تبدو فى تضحية صالح بكرامته ورجولته فى القيام بمتابعة أميرة فى القاهرة للوقوف على شعورها نحو ابن عمها وإخبار عبد العزيز بذلك، ويعلق الدكتور عبد القادر القط على ذلك بقوله: قد تحسن المثالية فى القصة إذا كانت ثورة على قيم زائفة وأوضاع خاطئة وصراعاً بين عواطف سامية وأخرى وضيعة، أما إن كانت استسلاما مطلقا لمشاعر بيئة الانحراف فهى عيب لا شك فيه، فإغراق الأب فى الوفاء لأولاد أخيه على حساب ابنته عاطفة زائفة، وتبرع زينب للتوفيق بين سيدتها وسيدها الذى تحبه هى نفسها شىء غريب وما صنعه صالح من أجل صديقه أمر يتنافى مع الكرامة والجد. وأبطال القصة بهذه المثالية الزائفة، يتنكرون لإنسانيتهم ويذعنون لقضاء قيم باطلة تتحكم فى مصائرهم دون أن يكون هناك على الأقل صراع عنيف قد ينتهى بالفشل أو النجاح، ولكنه فى كلتا الحالين يؤكد إنسانية الشخصية وبطلان هذه القيم سواء خرجت من الصراع منتصرة أو مخذولة[(١)].

(١) الدكتور عبد القادر القط، فى الأدب المصرى المعاصر (مكتبة مصر ١٩٥٥) ص ٣٧.

ومع اقتراب رؤية المؤلف للأحداث والشخصيات من الواقع فى (شجرة اللبلاب) فإن ذلك لم يكن إلا فى بعض المشاهد الجزئية (١)، أما التيار الأساسى للأحداث فقد بقى متسما بالمثالية الكاذبة التى أدت إلى إغراق زينب فى حبها لحسنى الذى كان يقيم بحجرة فى الطابق الثالث من منزل أسرتها بقلعة الكبش خلال دراسته الثانوية والجامعية، ودفعتها هذه المثالية إلى الانتحار، حين أعرض عنها حسنى ولم يرد على خطاباتها التى أرسلتها إليه بالقرية فى صيف أحد الأعوام. إن مثل هذا السلوك من جانب زينب وصمها بالسلبية والعجز فى مقاومة الواقع فضلا عن أن انقطاع حسنى عن الرد على رسائلها ليس سببا قويا للتضحية بحياتها ووجودها كله.

ولا يصعب على قارئ الروايات الثلاث ملاحظة اعتماد المؤلف فى وصفه للأحداث ومشاهد اللقاء بين المحبين على اللغة العاطفية المثيرة والتحليق فى آفاق الخير والجمال، والتسامى عن واقع الحياة المادية.

ويمكن القول بأن هذه الروايات الثلاث، ورواية (الوشاح الأبيض) التى تصور معاناة بطلتها (درية) لتجربة حب فى حياتها أغناها اتصالها بعالم الفن والغناء- تمثل تجارب الفن الروائى الأولى عند محمد عبد الحليم عبد الله، أما الميلاد الحقيقى لهذا الفن عنده فيبدو فى روايته (شمس الخريف) إذ يتخفف فيها كثيرا من أثقال الرؤية المثالية، وتتضح مقدرته الفنية على الاقتراب كثيرا من الواقع الحى، وخلق شخوصه ومواقفه من هذا الواقع،والنفاذ إلى بواطنها بعين الفنان. والصراع هنا متعدد الحلقات والأطراف يبدأ داخل الأسرة وينتهى بها، وفى كل منها تتركز حرارته حول شخص واحد فى ارتباطاته الأسرية والعاطفية،

(مختار على) بطل الرواية ولد بالإسكندرية وعاش بها، وهو صبى، فى كنف أمه التى كانت ترعاه بعد وفاة أبيه، ولم تكن علاقته بأمه على نحو ما ينبغى أن تكون عليه علاقة الأم بابنها، ويبدو أن خلافها السابق مع أبيه كان له دخل فى تشكيل هذه العلاقة، وربما ساعد على توترها تخلفه فى دراسته وكثرة رسوبه، وزاد منه

(١) انظر مثلا ما يرويه البطل عن معاملة زوجة أبيه له وهو صغير ص ٣٣.

تعرف إحدى سيدات الإسكندرية المحنكات بأمه، واختلاطها بها حتى أغرتها أخيراً بالزواج من رب أسرة يدعى (عباس أفندى) يعمل بالتعليم الابتدائى، وكان قد استأجر غرفتين من شقة (أم مختار) فى فصل الصيف.

وقد أثار هذا الزواج فى نفس مختار عاصفة من الغيرة والكراهية، عبر عنه تعبيرا قاسيا أليما حين أشار إلى «أن أطرف ما تمناه فى ليلة الزواج الأولى أن يتخاصم كل زوجين على رقعة الأرض، فيدير كل ظهره للآخر، فيختلف الشريكان، ويتنافر القلبان، وتسرى العداوة والبغضاء بين الذكر والأنثى، وتمنيت أن يبقى التدابر والتقاطع بعد ذلك إلى ما شاء الله حتى تهلك الأرض بالفناء البطىء»(١). ولم تكن نفس مختار مسرحا لهذا الصراع وحده وإنما انضاف إليه صراع من لون أخر، هو صراع الحب الذى نشأ بينه وبين فتاة ريفية من عزبة (خورشيد) تعرف عليها حين كان يهرب من مدرسته، ويمضى إليها على دراجته ليقضى سحابة يومه هناك، بعيدا عن مضايقات أمه وشجارها المستمر معه، ولم يزايله هذا الصراع بآلامه وأشواقه إلا حين هرب إلى القاهرة بعد أن نبا به المقام فى موطنه، واستشعر الغربة فى بيته بين أمه وزوجها الجديد، وبخاصة بعد رسوبه فى امتحان الكفاءة، وفى القاهرة عانى مرارة التشريد وقسوة الحرمان مدة طويلة إلى أن أدركته يد الخير، وعين «ساعى بريد» بمنطقة باب الخلق ومن خلال عمله وطوافه بالبيوت تعرف إلى مُدرّسة سابقة بوزارة المعارف ونمت العلاقة بينهما حتى استحالت حبا عميقا، لكن الصراع نشب مرة أخرى فى نفسه حين بسطت هذه السيدة، فى عدة رسائل إليه، صفحة من ماضيها، إذ وقعت فى الخطيئة ذات يوم وهى زوج لأحد الرجال، وانفصلت منه عقب ذلك بناء على طلبها، وكان على مختار حينئذ أن يحدد لنفسه طريقا، إما أن يقطع علاقته بها حتى لا يؤرقه هذا الماضى من حين لآخر، وإما أن يظل باقيا على حبها مغضيا طرفه عن هذا الماضى الذى فات، وبعد صراع نفسى شاق رأى الإبقاء على هذه العلاقة وتتويجها بالزواج.

(١) شمس الخريف ١٩٩ ـ ٢٠٠.

وليس يخفى على القارىء هنا رواسب الرؤية المثالية عند الكاتب ممثلا فى سلوك تلك السيدة ومصارحتها لمختار بهذا الذى سقطت فيه، وممثلا كذلك فى نبل مختار وكرم نفسه، وتجاوزه عن ذلك الخطأ، وقبوله الزواج ممن ارتكبته.

الصراع فى الرواية متعدد الحلقات، كما قلت، ومختار هو المحور الثابت الذى تدور حوله جميعا، وفى كل منها ينفذ المؤلف إلى أعماق الشخصيات ليستخرج ما يعتمل داخلها من عواطف وأحاسيس: عاطفة الأمومة التى لا تسخو بالعطاء للابن أو تغمره بالدفء والحنان، وإحساس بالغيرة والحقد تجاه زوج الأم، نضحت به نفس مختار فى عبارته التى أوردها فيما سبق، وإحساس بالحب، أو بعبارة أخرى، إحساس بالحنان افتقده فى أحضان أمه فوجد عوضا عنه فى عزبة (خورشيد) عند (سكينة) وأبويها الكريمين، وأخيرا إحساس بالحب الحسى للأنثى بعد أن استوى رجلا وبات يتطلع إلى حياة الأسرة.

وفى رواية (من أجل ولدى) يقدم محمد عبد الحليم عبد الله صورة أخرى من صور الصراع النفسى المحتدم داخل الأسرة، ومنشأ الأزمة هنا عجز الشخصية عن تحقيق التوازن بين الإحساس بالواجب الذى يفرضه الانتماء إلى الأسرة، وبين رغباتها وطموحاتها الخاصة، وهى بين هاتين القوتين المتنازعتين أشبه بخيط من الحرير، يتجاذب طرفيه كلٌّ من ناحية حتى أصبح عرضة للتلف.

هذا المعنى يتجلى فى حياة (فؤاد) ذلك الشاب الذى اضطرته أمه إلى الانقطاع عن الدراسة، وهو ما يزال بالرابعة الثانوية، والعمل مكان أبيه بوزارة الصحة، كى يسهم بجانب معاش والده القليل فى نفقات الأسرة التى تتألف، فضلا عنه، من شقيقتيه (بدرية) و (سميرة).

وبإحساس الأم نحو البنت وحاجتها الشديدة إلى الرعاية والأمان أكثر من الابن كان هم أم فؤاد أن تكفل الحياة الزوجية لابنتيها أولا، حتى تطمئن على مستقبلهما فى الحياة.

فى ظل هذه الظروف عاش فؤاد يكابد فى نفسه نوازع الهوى والحب، دون أن يستطيع ترجمتها إلى زواج، إذعاناً منه لرغبة أمه التى لا يقدر على مخالفتها، وإحساسا بثقل المسئولية الملقاة على عاتقه فى الوقت نفسه، وكثيرا ما حدثته نفسه بالتمرد على هذا الوضع، لا سيما أن أمه كانت تعامله كما لو كان طفلا ينبغى أن يحاسب على كل شىء، لكنه ما أن يفعل حتى يعود مرة أخرى لتبذل له من حنانها وعطفها ما ينسيه أية عاطفة أخرى.

فلما خلا قلب الأم من هموم ابنتيها، وراحت تتطلع إلى فؤاد لكى يسعد بالزواج، كانت لهفته الأولى قد انطفأت وإحساسه قد ذبل، وربما كان للعلاقة الجنسية التى قامت بينه وبين (جليلة) ـ السيدة التى كان يتردد عليها لتسديد أقساط الدين ـ أثر كبير فى ذلك.

ولعل هذه العلاقة الجنسية غير المشروعة التى صورها محمد عبد الحليم عبد الله فى مواضع متعددة من هذه الرواية هى أول ما نصادفه له فى هذا الجانب، متجاوزا به السلوك الأخلاقى المحافظ الذى التزمه فى رواياته السابقة، فيما عدا (غصن الزيتون) التى تفوح منها رائحة الخطيئة الجنسية على نحو ما سنبين فيما بعد.

أما بقية الروايات التى سلفت فلا نكاد نرى فيها مثل هذا الانحلال الخلقى الذى بدا فى هذه الرواية، فبالإضافة إلى والد فؤاد الذى كان يعاقر الخمر مع أصدقائه نرى زميلا لفؤاد نفسه، يتردد على المومسات حتى يصاب بمرض الصدر، وقد حاول أن يجر فؤاد معه إلى هذه الأرض السبخة، لكن فؤاد أخفق فى تجربته الأولى، ثم ما لبث بعد ذلك أن تورط مع جليلة. والرواية بهذه الصورة تعد تطورا فى فن المؤلف واقترابا منه نحو الجانب الأكبر بروزا فى التجربة الواقعية.

وقد سعى محمد عبد الحليم عبد الله فى روايته (سكون العاصفة) إلى تقديم تحليل آخر لبعض جوانب النفس البشرية، وهى النفس التى ترى الحياة فى جانب واحد، هو جانب المادة، فتفرط فى الإيمان بها وإشباع غرائزها ويحجبها ظلامها وكثافتها عن رؤية الجانب الأخر، جانب الروح والشفافية

والصفاء حتى تسقط فريسة لأدواء الجسم والنفس، وقد صاغ هذا النموذج الفنى فى إطار الأسرة، إذ يصور فى هذه الرواية حياة إحدى الأسر ويحلل التركيبة النفسية والعاطفية لأفرادها من خلال سلوكها، ومواقفها إزاء الأحداث، على نحو يؤكد المعنى السابق.

وتبدأ نقطة الافتراق فى المواقف والاتجاهات عقب وفاة زوجة (عزت أفندى)، الموظف بإحدى الوزارت إذ يعم البيت حزن عميق، تلقاه كل ما فيه، من زوجها، وابنتهما (سوسن) وابنهما (شكرى) بفلسفته الخاصة، ومزاجه المعين، فالزوج كان رقيق الطبع، هادىء النفس، ومن ثم كان حزنه بالغا وأسفه عظيما، وكذلك كانت سوسن التى كانت نموذجا لعذوبةالروح ونقائها.

أما شكرى فقد كان شابا يؤمن بالماديات، متجردا من شفافية الروح، وكان سلوكه فى الحياة، واستجابته لأحداثها منبثقا عن هذا التكوين النفسى، وربما ساعده على هذه النظرة المادية إلى الحياة – إلى جانب تكوينه الذاتى – دراسته فى قسم الفلسفة بكلية الآداب، وقد انعكس تباين الشقيقين فى المزاج والتكوين النفسى على سلوكهما العام، فإذا كانت سوسن تقضى أيامها ولياليها تتأمل وتفكر بحزن فى أمها، التى تركتها فى غضارة الشباب، فإن شكرى كان ينطلق إلى الخارج ليشبع نزواته وملذاته عند صديقه «كامل» الطالب بكلية الحقوق، وقد استمر شكرى مندفعاً فى هذا التيار المادى، لاهثاً وراء غرائزه هنا وهناك، حتى قذفت به آخر الأمر مع إحدى خليلاته إلى قرية من قرى الصعيد، ولم يعد إلى القاهرة إلا هيكلا عظمياً هده المرض، وقرر الطبيب المعالج ضرورة انتقاله إلى المصحة الصدرية بحلوان، حيث لم تطل إقامته هناك غير ليال معدودة قضاها بين الألم والذعر والهواجس التى تواردت عليه من كل مكان، دون أن يكون لديه سلاح روحى يدافع به عن نفسه .. وهكذا انتهى أمره إلى الموت!. وقد استطاع محمد عبد الحليم عبد الله أن يبرز انفصال الجانب الروحى بأن مضى بكل من الشقيقين فى طريقه، ودفعه إلى غايته التى تحتمها ظروفه الذاتية؛ فالروح الذى تمثله سوسن قوى خالد يصارع الأحداث، ويتغلب عليها بثقة واطمئنان. أما

المادة فزائلة هشة لاتحتمل الثبات أمام المخاطر وسرعان ما تجلب الخوف والذعر على من يؤمن بها، وإن كان مظهرها براقاً يخلب الأبصار، وتلك هى الأزمة التى تردى فيها شكرى وأودت به إلى النهاية الفاجعة.

وحول محور الأسرة وما ينشب من صراع بين أفرادها تدور أحداث «الجنة العذراء» ، غير أن العامل المحرك للصراع هنا ليس اختلاف أفرادها فى التكوين النفسى، كما هو الحال فى الرواية السابقة، وإنما هو غريزة الحقد والطمع التى تنشأ فى نفوس الضرائر، ويرتضع بلبانها أبناؤهن الذين ينحدرون من صلب واحد وينتسبون إلى أب واحد، فالرواية إذن إضافة جديدة يعمق بها الكاتب معرفتنا بالنفس الإنسانية، وما ينتابها من نزعات وأحاسيس فى مسالك الحياة ودروبها.

أما تصوير أزمة الفرد من خلال خطيئة أخلاقية فيتمثل فى روايتى «غصن الزيتون» و «البيت الصامت» مع اختلاف بينهما فى لون النسيج العام لكل منهما. والواقع أن «غصن الزيتون» تنتمى فى مضمونها إلى الروايات الثلاث الأولى للكاتب،وهى (لقيطة)،و (بعد الغروب)،و (شجرة اللبلاب) من حيث إن تجربة الحب هى عماد الرواية ونقطة ارتكازها، كما هو الحال فى الروايات المشار إليها، ولكنها تفترق عنها بأن الحب فيها لم يكن فاضلا أو محروما، بل كان حبا أثما هوى بصاحبه إلى مزالق الجريمة.

إن خيوط الأزمة توشك أن تتجمع فى شخصية (عطيات) الطالبة المراهقة التى استطاعت أن تجذب بأنوثتها الفياضة هوى أثنين من مدرسيها بمدرسة النصر، هما (جمال) و (عبده) على التوالى.

بدأت تجربتها أولا مع جمال، ثم سكنت فورة هذا الحب فى الأعماق بانتقاله إلى الإسكندرية، ونمت خيوط تجربة جديدة مع"عبده"الذى حل محله فى التدريس لها، ومعنى ذلك أنها فياضة العطاء بالجنس، ودفاقة فى أحاسيسها الأنثوية الدافئة، بحيث لاتنى عن التحرك والانجذاب نحو الرجال، ومثل هذا النموذج البشرى سريع السقوط إلى القاع كمثل الفراشة التى تحوم حول المصباح ما

تلبث أن تحترق بناره، وهذا ما حدث لعطيات مع عبده الذى أتم زواجه منها عقب وقوع المأساة، إلا أن ظروف عدم الإنجاب، مع مرور ثلاثة أعوام على هذا الزواج، وملاحة عطيات، وعلاقتها السابقة بجمال، ثم رعونة أمها وخشونتها فى معاملته، كل ذلك ألقى فى نفسه بذور الشك حول بقاء عطيات فى القاهرة، بعد انتقاله إلى الفيوم.

ويبدو من سياق الأحداث أن جمال عاد إلى القاهرة مرة أخرى، دون علم عبده أول الأمر، وأنه كان على صلة حميمة بأسرة عطيات، وقد تحرك الحب القديم بينهما.

وفى تلك الفترة بدأ الجنين يتحرك فى أحشائها، وبدأت معه علاقتها بزوجها تتصاعد فى التأزم، ووصل الأمر بينهما إلى حد الانفصال بعد أن تقطع آخر رباط بينهما بموت طفلتها (جمالات)، وإذا كان جمال قد أقدم على الزواج من عطيات بعد ذلك فإن هذا الزواج لم يطفىء رغبتها الجنسية العارمة، إنها رغبة ظامئة فى نهم كلما ارتوت من نبع أحست بالشوق إلى آخر، وكان ارتواؤها الأول من نبع غير مشروع فظلت تحن إليه حتى وقعت صريعة لطعنات سكين، ودلت التحريات على أن الذى قتلها هو عشيقها.

وتلتقى رواية (البيت الصامت) مع الرواية السابقة فى ارتكاز أزمتها على عنصر الخطيئة الأخلاقية، وإن كانت تختلف عنها فى الظروف التى أحاطت بها، فهى فى (غصن الزيتون) وقعت أساسا بمحض اختيار الشخصية، ثم جر الخطأ إلى خطأ غيره إلى أن كانت النهاية الأليمة، أما هنا فقد وقعت الشخصية فى الجريمة مكرهة، وفى سن مبكرة لا تعى فيها آثارها تماما، ومن هذا المنطلق استطاع محمد عبد الحليم عبد الله أن يلج أعماق النفس الإنسانية المحبطة، التى آدتها جريمة ارتكبتها قهرا أو ارتكبت معها رغما عنها، ومع ذلك تحملت تبعتها وعاشت أيامها تحت وطأتها،وحين أرادت رفع حصار الصمت الرهيب المضروب حولها، والعودة إلى حياة الإنسان الطبيعية إنزلقت إلى خطأ آخر صنعته هذه المرة باختيارها،ثم توالت الأخطاء، وكان لابد أن تدفع حياتها فى النهاية ثمنا لذلك، وياله من ثمن باهظ!!

تبدأ الرواية بخطبة (درية) بنت الثانية عشرة، من (سلامة) الكمسارى بالسكة الحديد، ومع اقتراب الزفاف تحس درية بخاطر مبهم، لكنها لا تجد إلى الإفصاح عنه سبيلا، ثم تكون المفاجأة لزوجها ليلة الزفاف حين يجدها غير عذراء، فيصاب بخيبة أمل شديدة، ويقضى أيامه فى اشمئزاز ونفور،وتعيش معه درية أيامها قاتمة، فلما ضاقت ذرعا بحياتها قررت أن تعترف بما حدث لها فى سن الطفولة، حين اغتصب جوهرتها أحد عمال البناء الجفاة، وكانت تؤمل فى تصديق سلامة وغفرانه لها، لكنه لم يصدق ولم يغفر، وظل على سلوكه العنيد، الذى رسمه لنفسه معها منذ اللحظة الأولى، وهى أن تكون فى وضع ليست فيه بالزوجة ولا بالحبيبة، ودفعها هذا المسلك إلى تلمس مخرج تتنسم فيه عبير الحياة،وتمثل هذا المخرج فى (سمير) ابن الجيران، الطالب بمعهد الخدمة الاجتماعية، واستحال الحب بينهما حملا يجرى فى بطنها، وقد أفسدت هذه العلاقة الآثمة حياتها الزوجية من ناحية، ودفعتها إلى مزيد من الأخطاء من ناحية أخرى، وكأن اقتراف الخطيئة مرة ييسّر اقترافها مرات.

وكم تمنت درية أن يتزوجها سمير، لكن الظروف كانت أقوى من أمانيها. وبذلك وصلت إلى طريق مسدود، وبدا له أن الحل الوحيد لما تورطت فيه أن تجهض نفسها، وكان ذلك الإجهاض نذيرا بموتها.

[ملامح البناء الروائى عند محمد عبد الحليم عبد الله]

تدل النظرة الفاحصة لأعمال محمد عبد الحليم عبد الله السابقة على أن البناء الروائى عنده هو ذلكالبناء البسيط الذى يتمحور حول الزمن، إذ تبدأ أحداث الرواية تنمو وتتعقد، حتى تأتى إلى النهاية، كل ذلك داخل إطار الزمن المتتابع الأجزاء.

والأزمة التى توضع فيها الشخصية أزمة نبعت من ظروف هذه الشخصية الذاتية البحتة، دون أن يكون للأوضاع الاجتماعية المحيطة بها أثر فيها. وقد تراوح المؤلف فى عملية السرد بين استخدام الضمير الأول ضمير المتكلم ـ واستخدام الضمير الثالث ـ ضمير الغائب بمعنى أنه فى الحالة الأولى لم يكن مجرد راو للأحداث، وإنما هو راو لها وبطلها فى الوقت نفسه.

وقد بدا البناء فى روايات الكاتب الأولى هزيلا مختلا، يتحكم فيه ويوجه مساره بما يتفق مع هواه، دون أن يدع هذا التوجيه والاندفاع للحوادث يتم من داخلها، ووفقا لمنطق الأسباب والمسببات التى تحكم الواقع، ومن ثم نراه تارة يتكلف الأحداث التى يراها ضرورية لبلوغ هدفه؛ ومن ذلك مثلا فى (لقيطة) قصة كوكب (بائعة اللبن) التى كانت أختا لليلى من الرضاع، وتعرف ليلى على أمها المجهولة وهى مريضة فى المستشفى بالاسكندرية.

وفى (بعد الغروب) الوسيلة التى تم بها لصالح معرفة شعور صديقه عبد العزيز، حين أرسل إليه خطابا فى القاهرة يطلب منه تأدية هذه المهمة له، لقد انتظر أمام بيتها عدة أيام دون طائل ثم أسعفه الحظ فرآها خارجة مع أختها الصغيرة وتسأل الصغيرة عن سر نزولها إلى القاهرة بلا سيارة فتجيبها: «أتعتقدين أنه من الضرورى أن يركب كل إنسان سيارة خاصة؟

سنركب القطار والترام» ونفهم من هذا الحوار أن هذه كانت أول مرة تخرج الفتاتان فيها بلا سيارة، لا لشىء إلا ليتيح المؤلف لصالح أن يتبعهما ثم تدخل الفتاة مسكنا فى الطابق الأول من إحدى العمارات عرف صالح أن ساكنه يحترف قراءة الكف.

وهكذا يقتضى تلفيق الحوادث مرة أخرى أن تختار الفتاة هذا اليوم من بين الأيام جميعها لتستشير العراف فى أزمتها العاطفية، وأن يكون مسكنه فى الطابق الأول حتى لا يتكلف المطارد من أمره عسرا. ثم تدخل السينما فيوفق الحظ صالح فيجلس بالقرب منها. ثم تكون المفاجأة الكبرى حين تصور القصة على الشاشة مأساة عبد العزيز وأميرة، ويلتفت صالح فإذا هى تكفكف دموعها بمنديلها الأبيض، فهى إذن تحب صديقه عبد العزيز[(١)].

وفى (شجرة اللبلاب) نجد الفقرة العاشرة والأخيرة من قبيل التكلف والفضول، إذ يحكى فيها المؤلف الذى أصبح مهندسا للرى بالوجه البحرى قصة حبه لابنة المقاول إثر لقاء عابر معها، دون أن يكون لهذا الحب الجديد أدنى ارتباط بالحب القديم الذى انتهى بموت زينب، أو يكون له تأثير سابق على مسار الأحداث.

ولم تسلم رواية (الوشاح الأبيض) من هذا التكلف للأحداث أيضا، وحسبنا من ذلك هذا اللقاء المصطنع بين (درية) و (راضى) على إحدى محطات السكة الحديد بالوجه القبلى. فقد جمع الحب بين الاثنين حين كانا فى عهد التلمذة بحى قريب من القلعة بالقاهرة، ثم فرقت الأيام بينهما، فترك راضى دراسته وعمل بمصلحة الموانى والمنائر على البحر الأحمر، ثم انتقل بعد ذلك إلى مصلحة السكة الحديد، حيث عمل معاونا بإحدى محطات الصعيد، أما درية فقد عملت مدرسة أول الأمر بمدينة طنطا، ثم استقالت من التدريس لظروف خاصة بالأسرة، لتعمل بائعة بأحد محلات الملابس بالقاهرة، ثم تدخل ميدان الفن والغناء لتصبح مطربة مرموقة، وقبيل حفل خطبتها لمنصور الملحن رأت أن تسافر إلى بلد الأسرة بالصعيد لتبنى مقبرة تنقل إليها رفات أبويها، تنفيذا لوصية والدتها ويتعطل القطار بإحدى المحطات الصغيرة، وفى أثناء ذلك يقوم راضى معاون هذه المحطة بالتجول على الرصيف فيتعرف عليها فى مقصورتها ويدخل إليها القطار، ويدور بينهما حديث فيه شىء من الود والذكرى والاشفاق والرثاء، ينصرف بعده راضى يائسا من حبه القديم، بعد أن أفهمته أنها صارت لغيره.

---

(١) الدكتور عبد القادر القط، المرجع السابق ص ٤٠ ـ ٤١. وانظر أيضا المثال الثانى الذى أورده بعد ذلك.

وفضلا عما قد يلاحظ من تلفيق الأحداث وتكلفها فى هذه الروايات كان البعد المكانى لها فى كثير من الأحيان غير محدد، فاكتفى المؤلف تارة بالرمز إلى بعض الأماكن مثل (ملجأ) و (مستشفى ك) و (مستشفى س) فى (لقيطة)، وتارة أخرى أشار إليها إشارة عامة كأن يقول: شمال الدلتا، أو القاهرة أو الإسكندرية، أو الوجه القبلى، دون تحديد مكان معين فى هذه المناطق، وقد امتد هذا الإغفال لأسماء الأماكن إلى (شمس الخريف) حيث يذكر المؤلف أن (وحيد) بعد أن تخرج فى كلية الطب أشار على والده (مختار) بطل الرواية أن ينتقلا من منزلهما الكائن بحارة (س) بإحدى الحارات القريبة من باب الخلق إلى مكان آخر مناسب بل إن المؤلف فى هذه الرواية نفسها يرمز إلى السيدة التى تعرف إليها بمنطقة باب الخلق، حين كان يعمل «ساعى بريد» بحرف (ف). ولا شك أن ذلك يوهن مما يسعى إليه الفن الروائى وهو الإيهام بواقعية التجربة الإنسانيه.

ولم يحاول محمد عبد الحليم عبد الله خلال رواياته الثلاث الأولى أن يلون السرد الروائى بأية وسيلة فنية تدعمه وتخفف من رتابته، ومن ثم بدا أشبه ما يكون بالتيار المنساب فى هدوء رتيب، وإيقاع مطرد، لا يدعو القارىء إلى التوقف والتأمل، ولا يشحذ إحساسه باليقظة والانتباه.

أما فى رواياته التالية فقد ظهر فيها تمرسه بالفن الروائى، وقدرته على خلق عناصر جديدة تضيف إلى السرد وتكسبه حيوية وعمقا؛ من هذه العناصر إيراد بعض الأحداث الجانبية على نحو تتأكد به أزمة البطل ومعاناته النفسية، نرى ذلك فى (شمس الخريف) حين كان «مختار» قد ساءت العلاقة بينه وبين أمه وافتقد حنان الأمومه فيها، واستشعر الغربة فى الإقامة معها، فعزم على الرحيل إلى القاهرة، «وفى أثناء جلوسه فى القطار مر شريط الماضى سريعا فى ذهنه، فدمعت عيناه، وعلى المقعد المواجه له ابصر امرأة تبكى لكن بكاءها كان من أجل ابنها الرضيع الذى لم تطأ قدماه الأرض فى خطوة واحدة، وكان راقدا فى حجرها عليه أغطية ثقيلة، ولكنها تحضنه لتهدى إليه من حرارة جسمه ما يدفىءجسمها

الناحل، وبجنبها زوجها، وهو فى الثلاثين، يرتدى ملابس الشرطة ويترقرق على وجهه الفقير ماء الشباب المخصب. كانا يتبادلان النظر فى يأس وسكون تتنهد بعده الزوجة كأنها تقول: لقد عييت بالدعاء. يظهر أنه لا فائدة، ومرت برهة حسرت بعدها الغطاء عن وجه الوليد فبدا، وقد عرقه المرض، وأيقنت حين رأيته أن أضواء الحياة فى سبيلها إلى تجميع آخر خيوطها عن وجهه، لكنها على الرغم من هذا مالت عليه فقبلته، ومال عليها قرطها الكبير لميلها حتى قبلها فى أسفل عينها. ثم أخرجت من صدرها لابنها رمانة الحب ونبع الحياة لكل طفل بعد أن سترته بطرحتها الخفيفة، وألقت به إلى المريض فأعرض عنه، لأنه لم تكن به حاجة إلى الدنيا ولا غذاء الدنيا فاسترجعته ندية العينين ثم ألقت بالغطاء على وجه الوليد، ثم نظرت إلى زوجها من جديد فمال هذا عليه يود أن يفديه بأى شىء، بل وبكل شىء حتى بجاهه الذى تجلت شارته على ذراعه فى شريطين مكسورين على هيئة رقم سبعة يحتضن كل منهما الآخر، وفهمت بعد ذلك من إشارتهما المرتبكة أنه لم يبق لهما إلا أن يدعوا الله أن تصمد فى طفلهما حشاشة الروح حتى يصلا به إلى القرية.

كان هذا الحنان - ولو أنه متشح السواد - زغرودة ناعمة تحت نافذة حزينة، انتفضت به جراح قلبى يظاهر بعضها بعضا حتى لم أعد أحتمل (١).

ومرد تأكيد الأحساس بالحزن والحرمان هنا فى نفس مختار ما ينطق به ذلك المشهد الذى رآه من حنان الأمومة وعطفها، وهو ما افتقده عند أمه وحمله على الفرار من الإسكندرية إلى القاهرة.

وقد يكون الحدث الجانبى معمقا لإحساس البطل وموقفه المأزوم، لا عن طريق التقابل والتضاد، كما فى الحدث السابق، بل عن طريق التشابه والتماثل على نحو ما نرى فى (البيت الصامت) حين يدخل (حسن شيحة) بسلة من الأرانب شقة سلامة الكمسارى، لكى يسلم زوجته (درية) زوجين أو ثلاثة منها، اشتراها سلامة منه فى القطار، وطلب منه أن يوصلها إليه فى البيت. لقد قفزت

(١) شمس الخريف ص ١٣٦ - ١٣٧.

الأرانب من السلة فى أنحاء الشقة، ودخل بعضها حجرة النوم المفتوحة فى الظلام، وبعضها توارى تحت المقاعد، وبعضها لبد فى ركن يحرك شاربه، ويحملق فى خوف على حريته التى خطفها بوثبة، وأخذ الشك ربة البيت فى أن هذا الذى حدث ربما كان مقصودا، لكنها إزاء هذا المنظر لم تلبث أن نسيت خوالج الشك. وبسرعة بديهة غطت السلة التى تشغل الرجل بصينية من النحاس، ثم أشعلت النور فى المسكن كله وأمرته أن يتقدم لمطاردة الأرانب. ووقفت هى تفكر: (ماذا تعنى الحياة فى هذا المسكن؟ إنها تطارد هكذا).. هذه الأرنبة البيضاء ذات العيون التى كأنها أفعمت كحلا وذات البطن الكبير الذى يدل على أنها حبلى تبدو فى الركن منعكسة لها صورتها فى مرآة زينتها، وقد تتابعت أنفاسها وانتفش شعرها القطنى واقفة بانتظار قبضتى (حسن شيحة).

وخيل إليها أن فى هذه الشقة روحا شريرة ضد الحرية والسعادة. حين ارتفعت فى لحظة المطاردة صفارة من السجن فرأت (حسن شيحة) يلهث وقد وضع ذيل جلبابه فى فمه، وقد أمسك زوجا من الأرانب واحدة فى كل يد ثم اتجه بهما خارجا إلى الصالة. رأت (درية) من ظهره وساقيه المعوجتين وبهما آثار جراح فخيل إليها أنها فى غابة.. تركت ضحكة حرة فى صفاء رنين الفضة تخرج من فمها. لم تضحك مثلها منذ أمد. فقد كانت تحت ستار الأمان لم يهتك عنها إلا قبل دخولها هنا. وكان سر ضحكها أنها تخيلت (حسن شيحة) ثعلبا يطارد الأرانب فى إحدى الغابات.. وتخيلت نفسها طائراً جميلا فى الغابة، وممكن كذلك أن يتحول إلى مطاردتها فى حجرة نومها هذه التى لم تر الأمان فيها منذ عرفت جدرانها الزرقاء المطلية بالجير» (١) وليس من شك فى أن هذه المطاردة الحسية للأرنبة الضعيفة وما اعتراها بسببها من خوف ليست إلا تعميقا للمطاردة النفسية التى تعيش درية فى جوها الرهيب.

ويمثل الرمز إحدى الوسائل الفنية التى استعان بها محمد عبد الحليم عبدالله لتكثيف الفكرة التى يسوقها، وغالبا ما يتجسد هذا الرمز فى الطبيعة

---

(١) البيت الصامت ص ١٠٨ ـ ١١٠.

المحيطة، فعملية الإخصاب والإنجاب بين (عبده) و (زوجته عطيات) مثلا فى رواية (غصن الزيتون) تتسق مع حرث الفلاح لأرضه بغية حصاد الثمر فى أوانه، وبالمثل فإن عقم العلاقة الجنسية يشبه إكداء التربة واحتباس البذرة فيها دون إنبات.

نلمس هذا المعنى فى المشهد الذى صوره المؤلف فى تلك الرواية، وذكر فيه أن عبده كان فى زيارة أمه بالقرية وكان قد مضى على زواجه قرابة ثلاث سنوات دون إنجاب، لقد أشارت إليه وهو فى حجرتها أن ينظر من النافذة المطلة على الحقول فنظر فإذا ثوران معلقان فى محراث على مرمى البصر، ومن ورائهما فلاح يفرقع بسوطه فسألها.

ـ هل أخرجت هذه الأرض زرعا؟ إنها مملحة.

ـ فضحكت حتى تكرمش وجهها وقالت: منذ ثلاث سنين وصاحبها يحاول، ولكنها تأكل البذور أولا بأول هل فهمت؟ [(١)].

ونلمح مثل هذا الاستخدام الرمزى فى رواية (من أجل ولدى) حين يذكر فؤاد ـ راويها وبطلها فى الوقت نفسه ـ ما دار بينه وبين (زينب) التى كانت تربطهما علاقة حب، حين ذهب لمقابلة أمها فى أمر من الأمور، فلم يجدها ووجد زينب وحدها، وكانت خارجة لتوها من الحمام، وعليها مظاهر الفتنة، وبعد برهة قصيرة دخل أخوها الأصغر وسلم، ثم جلس على أحد الكراسى فى بنطلون قصير، وكانت الجروح والكدمات التى على ركبته وساقه والخدوش التى فى وجهه موضع الحديث بين زينب وفؤاد.

ـ هل كنت شقيا فى صغرك هكذا يا أستاذ فؤاد؟

ـ(فتنهدت)

ـ كلا ولا فى كبرى.

ـ فقالت وكأنها تتحسر على شىء فاتنى:

ـ ولا فى كبرك؟ وهل يظهر البلح إلا فى موسم البلح؟

---

(١) غصن الزيتون ص١٤٦.

فقدمت إليها الأمانة التى أرسلتها أمى فى صمت، ولم أستمع جيدا إلى كلمات شكرها لأننى كنت حزينا.

وحين وطئت عتبة الباب من الخارج كانت عربة البلح لا تزال واقفة، حولها نسوة وصبيان. وصوت البائع يلعلع كلما فرغ من الوزنة، وألقى الميزان ذا السلاسل فى ضجة مصطنعة.

ـ يا حيانى.. يا رطب «!!» (١).

إن البلح الرطب والحديث عن ظهوره فى موسمه فى مثل هذا الموقف ليس ثرثرة فارغة، وإنما يوحى فى عمق بإحساس الجنس، ويرمز إلى ما كان يضطرب به الموقف كله من جيشان العاطفة، والرغبة فى اقتناص المتعة، وتذوق الثمرة الدانية.

كذلك أدى الحلم دوره فى بناء الرواية عند محمد عبد الحليم عبد الله، فاستغله فى تجسيم الأوهام المؤرقة للشخصية، والتعبير عما يكمن فى باطنها وأعماقها من خيالات وشكوك، وكان فى سياقه شيئا طبيعيا بريئا من التكلف والافتعال، لأنه جزء من الموقف وبنية حية تدعمه، وتضيف إليه. ومن ذلك ما نراه فى (غصن الزيتون) بعد أن ينتقل عبده أفندى إلى إحدى مدارس مدينة الفيوم ويترك زوجته (عطيات) فى القاهرة على أن يتردد عليها بين الحين والآخر. لقد أحس عبده بعد زيارته الأولى أن (عطيات) تبدو هادئة النفس مستقرة الحال، على غير ما هو معهود فى الزوجات اللائى يعشن بعيدا عن أزواجهن، وحينئذ تسرب إليه الشك فى أمرها، وما أن عاد إلى الفيوم حتى تناوشته الهواجس من كل جانب، وكثيرا ما حاول الفرار منها، والتماس أية وسيلة للسكينة والاطمئنان لكن دون جدوى. فى غمرة هذا الاضطراب النفسى ينتابه حلم بغيض ذات ليلة دفعه إلى الصراخ والاستغاثة، وحتى أتاه خادم اللوكاندة، وطرق باب غرفته، فقد رأى فى هذا الحلم رجلا يرقد فى فراشه بالقاهرة وكان يرقد وحده وليس بجانبه امرأة، ولم يستبين وجهه إلا بعد أن أداره لأنه كان منبطحا على بطنه، وما أن رآه حتى صرخ فى وجهه مرتين: الأولى لأنه كان وجه جمال أفندى، والثانية لأنه يلبس أحد جلاليبه.(٢).

---

(١) انظر ص ١٥٩.

(٢) انظر ص ١٥٩.

وهكذا نرى أن ما ترسب فى أعماق عبده فى اليقظة من خشية تحرك الحب القديم بقلب عطيات نحو جمال، والذى كان يحاول بعقله تكذيب أية شبهة تشير إليه بعد زواجه منها، وابتعاد جمال فى الإسكندرية ـ قد طفا على السطح فى المنام بعد أن تهيأ الجو لذلك بغيابه فى الفيوم، ونضرة عطيات، وعدم ظهور ما يدل على إحساسها بالأسف لبعده عنها. وقد عاوده هذا الحلم المزعج مره أخرى عقب تأزم الحال بينه وبين أصهاره، ورجوعه إلى الفيوم فيما يشبه القطيعة لهم (١).

ومن الوسائل الفنية التى استخدمها محمد عبد الحليم عبد الله فى عملية البناء الروائى ما يمكن أن يسمى باللقطة السينمائية حيث يعرض الكتاب فى هذه اللقطة صورا مختلفة، ومشاهد متنوعة،تتجاور معا فى السياق لكنها تتباعد فى وقوعها على مسرح الأحداث، وهى تختلف فى شكلها ومظهرها لكنها ترتبط جميعا بالمسار العام وتتلاقى عنده، فالكاتب هنا يحرك عدسته بسرعة لينقل منظرا من هنا وآخر من هناك، ويضع الجميع فى لقطة واحدة تجمع بين عناصرها وحدة الزمن، وتبقى الحدود بينها واضحة متميزة لا اختلاط فيها ولا لبس بينها.

من أمثلة ذلك ما نراه فى (سكون العاصفة) إذ فى الوقت الذى نرى فيه (عزت أفندى) فى بيته بالجيزة يلح على ابنته سوسن التى كانت قد أتت للإقامه معه إبان المحنة التى خلفها غياب أخيها شكرى أن تعود إلى بيتها بالإسكندرية، بعد أن عاد أخوها ودخل إحدى المصحات الصدرية، فى هذا الوقت نفسه نقرأ أفكار شكرى وخواطره الذى كانت تمر بذهنه، وهو راقد على سريره فى المصحة، والتى تمثل صفحات من حياته العابثة الماجنة قبل سقوطه فى أسر المرض.

يقول الكاتب: "وفى مساء اليوم نفسه عندما كان صمت الصحراء مطبقا على المبنى، وهواء الشتاء يصفر خلف المصاريع، كان الأب يتوسل إلى سوسن أن تعود إلى الإسكندرية، لأن وحم الحمل ما كان يدع طعاما فى بطنها، فضلا على أن إحساسها المرهف قد زادها ضعفا على ضعف، وأن جو بيت أبيها لم يعد صالحا

---

(١) انظر ص ٢١٧ ، ٢١٨.

لأن تعيش فيه.. ثم هناك رجل ينتظرها، وذكرها بما سبق أن قاله: (إنه ليس من حق الأرض التى نقلت منها الشجرة أن تطالب ببقاء الظل فطبيعى أن تلقى ظلها حيث نقلت.

وعض شفته وحبس دمعة، وتأملت سوسن أباها الهادىء المرح فألفته قد شاخ.. كبر.. فهزت رأسها، وقالت فى نفسها.

ـ ليس انتصارنا فى الحياة مقصورا على جيل واحد.. وإلا لما حزن أبى الناجح على ما أصاب ابنه؟!..

ولكنها امتثلت لأمر أبيها، وقررت أن تسافر، وكان بندول الساعة الكبيرة فى بهو الشقة يتارجح، ومرت ثوان فدقت معلنة نصف الليل، عندئذ تأوه الأب، وقال فى نفسه. ترى كيف تبيت ليلتك يابنى؟!

وكان المريض فى هذا الوقت يستعرض قصة حياة قصيرة.. معظمها . على قصرها. مطموس كسطر كتب، وسقطت عليه الدموع، وبدا صديقه كامل فى وسطها ظاهرا عملاقا، وإلى جانبه المومس النحيلة القصيرة فتخيلها مرة. وقد تزوجت، وأنها لا تحس أن ماضيها قادر على أن يفسد عليها الحياة الجديدة، لأنها كانت ضالة فلما وجدت بيتا قد فتح بابه أوت إليه واستكنت. ثم عاد فتخيلها مثله.. على فراش المرض، فى حجرتها فى بيتها..

وتذكر اللقاء الأخير بينه وبين صديقه كامل، يوم وقع قبيل معرفته لألفت هانم.

ومر الشريط.

حتى رأى المريض، وهو فى فراشه، صورة ليلة قضاها مع ألفت هانم. (١).

وهكذا يستعرض المؤلف عددا من ذكريات شكرى، ويصورها فى تلك اللقطة التى صور فيها ما كان يدور بين أبيه وأخته بالجيزة.

(١) سكون العاصفة ص ٨٥ ـ ٨٧.

ومثل هذه اللقطة ذات المشاهد المتعدده نراها فى (الجنة العذراء) فيما يقدمه الكاتب من وصف لحفل زواج حمودة ابن الحاج ماضى فى عزبة (ماضى) بشمال الدلتا، وما اشتمل عليه من مظاهر الزينه والبهرجة، على حين كان أبوه مريضا مقعدا، يحس بإعياء وثقل نفسى، ولم يكن يشعر بفرح ولا حزن.

وخطر على باله ابنه الآخر (رضا)، لقد عرف عنه أنه يعيش عيشة كفاف، وود لو عمل من أجله شيئا، لكن نظرة واحدة من (حمودة) أصبحت تشل إرادته، وعرف أنه مسئول عن تربية هذه المخالب له، لو أنه قصها أولا بأول لكان ابنه أنيسا.

وفى الوقت نفسه كانت (بهية) زوجة الحاج ماضى الثانية، وأم ابنه (رضا)، والتى تعيش طريدة فى القاهرة تذرف دمعها فى صمت، وتسأل عن (رضا) فى كل مكان، بعد أن تأخر عن موعده فى تلك الليلة (١).

وقد أفاد محمد عبد الحليم عبد الله من أسلوب المذكرات فى الكشف عن مشاعر بعض شخصياته، وتجلية أعماقها، ودفع عجلة الأحداث بذلك إلى الأمام، لكن ذلك كان فى نطاق ضيق، ونجده بخاصة فى روايته (سكون العاصفة) (٢).

ويوقفنا هذا إلى الإشارة إلى ما يبدو من ضعف فى رسم الشخصية فى روايته الأولى. وربما كان لمنهجه المثالى الذى غلب على هذه الروايات تأثيره فى رسم هذا الصدد، فبدت فى جملتها مصورة من الخارج فقط، وأما أبعادها النفسية والفكرية فضحلة الغور، ومن ثم طغت عليها شخصية المؤلف، وانطمست خصائصها المميزة إلى حد كبير.

وهكذا نسمع صوت المؤلف عاليا فى فقرات من الحوار. ونقرأ لغته وفكره هو، لا لغة شخصياته وفكرها، ومن ذلك مثلا ما جاء على لسان (صالح) فى رواية، (بعد الغروب) حين استشاره صديقه عبد العزيز فى موضوع حبه

---

(١) انظر الجنة العذراء ص ٨٥ ـ ٨٧.

(٢) انظر ص ٢٤٤، ٢٩٣.

الأميرة، وكان هذا الحب قد أخذ يدب إلى قلبه، لكنه ينكره بلسانه، ويقول إنه لا يعرف الحب وحينئذ يرد عليه صالح بقوله:

«مخدوع، وأراهن على عكس ما تقول، مخدوع والله فكل شيء فيك ينادى بأنك تحب. كنت تنظر إليّ بعد كلمتك الأخيرة، كما تنظر تماما إلى شفتى القاضى، إن سكين الحب مشحوذة تسيل الدم ولا تعقب الماء، وأنت منه فى شوطه الأول، وهو ألذ ما فيه، وعلى كل فهذا لا يعنينى، والذى يعنينى هو أن تعلم أنه إذا كانت الفتاة أرفع منك طبقة. (١) » إلخ.

ويبدو فكر المؤلف كذلك فى هذه الفقرة التى جاءت على لسان (زينب)، فى أحد اللقاءات الأولى بينها وبين (حسنى) فى (شجرة اللبلاب).

تقول زينب: أؤكد لك أنك ستتملق الحياة بعد اليوم، قد تحبها من أجل معنى واحد فيها. معنى واحد نقضى عمرنا، ونحن نطوف حوله، فلا نحس تعبا ولا عرقا. إن كنت حتى الآن لم تعثر عليه فانك واجده فى ساعة من الساعات. ستحب الأيام لأنها وعاء تحمل فيه أمانيك، وستحب الحياة لأنها مجموعة من الأيام (٢).

ولا يشفع لزينب فى قولها ذلك أنها كانت تلميذة بالمدرسة، ومن ذوات الميول الثقافية تشبعها بالاطلاع فى دار الكتب لأن تكوينها الفكرى فى ذلك الوقت لا يسمح بمثل هذه الفلسفة.

أما شخوص رواياته التالية فقد استقلت عن المؤلف، وتحقق لكل منها كيانه الخاص، الذى عبر عنه سلوكها وحديثها فى الرواية، واستطاع محمد عبد الحليم عبد الله أن ينمى بعض هذه الشخوص من خلال تطور الأحداث الروائية. بحيث يضيف إلى تكوينها ما يدفع حركة هذه الأحداث ويرفع درجة الصراع فيها، وبذلك تجنب الآلية أو الاستاتيكية فى رسم الشخصية، وتجنب، تبعا لذلك، أن يأتى تصرفها وسلوكها أشبه برد فعل للحدث، وليس فعلا خلقته بإرادتها.

---

(١) ص ١٢٨.
(٢) ص ٩٨.

يضيف إلى تكوينها ما يدفع حركة هذه الأحداث ويرفع درجة الصراع فيها، وبذلك تجنب الآلية أو الاستاتيكية فى رسم الشخصية، وتجنب، تبعا لذلك، أن يأتى تصرفها وسلوكها أشبه برد فعل للحدث، وليس فعلا خلقته بإرادتها.

نلمس ذلك فى شخصية (زينب) فى (شمس الخريف) فزينب بمرحها النشط ، وحنكة بنات البلد من أهل الثغر، استطاعت أن تجذب إليها (أم مختار) وتمهد أمامها الطريق لقبول الزواج من (عباس أفندى)، ويكون هذا الزواج نقطة التحول فى مجرى الأحداث بعد ذلك.

ونلمحه أيضا فى شخصية (عطيات) فى (غصن الزيتون) تلك التى ذكر المؤلف من بين أوصافها أنها كانت (أشبه بذكر الأوز بين القطيع العائد من البركة. تتكلم وتلغط، وتضحك وتقاطع وتشير فى وقت واحد) وهو بهذه الأوصاف يضع أمامنا اللمسات الأولى لشخصية كثيرة الحركة، تمتلىء بإحساس الجنس، وفوران العاطفة. وفى كل موقف تبدو فيه بعد ذلك يصدر عنها ما يكمل بناءها، ويزيد صورتها وضوحا، ومن ثم يؤدى إلى حيوية الصراع وتدفقه.

وفى (سكون العاصفة) ترتسم شخصية (شكرى) أمامنا، من خلال وصف المؤلف أولا لمزاجه الفكرى وفلسفته فى الحياة، التى تتمثل فى أنه لا يحس إحساسا متكاملا إلا بما هو فى متناول (حواسه) أما الخيالات بالنسبة للماضى، والخيالات بالنسبة للمستقبل فلم يضمر لها احتراما، والذى انقضى قد أنتهى، ولن يرجع، أما الذى سيأتى فإن هناك أسبابا ترتبه ولن يخرج الجنين من بطن أمه إلا إذا تكافلت الأسباب لكى يصرخ الصرخة الأولى على الأرض.

وتتوالى الأحداث والمواقف بعد ذلك لتدعم هذا الوجود المتميز لشخصية شكرى. ولعل من أبرز الشخصيات الثانوية التى صورها محمد عبد الحليم عبد الله، وكانت ذات دور فعال فى اكتمال البناء الروائى شخصية (حسن شيحة) فى رواية (البيت الصامت).

ولا أظننى أتجاوز الصواب إذا قلت إن هذه الشخصية نمط جديد لم نعثر عليه من قبل فى روايات المؤلف، وهى بما صورها به وما رسم لها من سلوك، تعمق من واقعية الرواية.

لقد جمعت هذه الشخصية بين دمامة المنظر، ووضاعة الخلق وإن ظهرت بمظهر الطيبة والسذاجة و (المسكنة). وكان أول ظهورها فى القطار حين كان (سلامة) الكمسارى يتجول بين الركاب ليفحص تذاكر الركوب، ووصل به المطاف إلى «رجل قمىء يلبس جلبابا من القطن أكله الغسيل،ليس تحته صدارى، وهيئته فى جملتها تدل على العوز، منزو فى ركن تبرز عظمتا ترقوته وعظمتا خديه. وعينه العوراء علامة ظاهرة لا يخطئها بصر. وقلنسوة لا تغطى رأسه لأن له جبينا بارزا فى وسطه ندبة» (١).

هذه هى الملامح البادية لشخصية (حسن شيحة) التى نطالعها فى لقائنا الأول معه، ويمضي سياق الأحداث بعد ذلك ليقدم أبعادا جديدة لهذه الشخصية تؤهلها لقيامها بالدور المنوط بها، وهو دور الوساطة الرخيصة بين (درية) زوجة سلامة، و(سمير) ابن الجيران.

وأوضح ما يدل على انحراف سلوكها وانغماسها فى الوحل منذ الصغر تلك الواقعة التى وقعت فى حظائر الماشية التى كان يعمل بها (كلافا) مع عم (خليل) العجوز الأرمل. فقد استيقظ عم (خليل) فى إحدى ليالى الصيف بعد هدوء الدنيا والاستغراق فى النوم على صوت جسم ثقيل يسقط، فنهض وتحسس مكان (حسن شيحة) فوجده خاليا منه.

واتجه بالغريزة نحو الحظائر فلقى المصباح الصاروخ مطفأ، فزادت مخاوفه، لكنه سمع أنينا فتحسس طريقه حتى أشعل المصباح، وحمله وأخذ يفتش عما هناك، فإذا به يرى الشاب ملقى على ظهره فى شبه غيبوبة، وإحدى المواشى فى رجليها الخلفتين قيد مقطوع، وفى عينيها قلق وذعر. وصرخ عم

(١) ص ٧٦.

(خليل) صرخة داخلية لم تخرج من فمه: عرفنا سر نقص الألبان وموت المواشى. الله يخرب بيتك يا ابن شيحة يا فاسق.. ثم جره إلى حيث صب على وجهه ماء ليفيق»[1].

ومما يدل على اتضاح ملامح الشخصية الروائية واستقلالها فى روايات محمد عبد الحليم عبد الله التالية لرواياته الثلاث ما جرى على ألسنتها من حوار، فقد جاء حواراً منبثقا عن روح الشخصية وتفكيرها، ولم تعد نسمع فيه صوت المؤلف، على نحو ما كان فى رواياته الأولى.

ومع أن هذا الحوار صيغ فى جملته بالعربية الفصحى فان المؤلف تخفف فيه من فخامة الصياغة التى اتسم بها السرد، وجاء فى عبارات فصيحة بسيطة سهلة التناول، وأكثر اقترابا من واقع الحياة، ويكفى أن نلتقط أى موقف من هذه الروايات لنتبين فيه هذه الخاصية. يقول مثلا فى أحد المشاهد فى رواية (من أجل ولدى).

«وحين ينبح الكلب فى الحديقة وأنا أعبر فضاءها إلى درجات السلاملك انفتح الباب، وظهر قوام أمى فى فتحته تحت النور المغلق فى الصالة. وكان القلق باديا على وجهها بشكل مزعج حتى رثيت لها وتضايقت منها:

ـ مساء الخير يا ماما.

فردت بعسر كأنها تحمل شيئا ثقيلا.

ـ مساء الخير. كل هذا الوقت فى العمل؟

ففتحت لى باب الكذب فوقفت مترددا. وكنا فى هذه اللحظة قد دخلنا حجرتى، وأشعلت نورها فانسكب قويا على وجهينا. وحملقت فى بعينين فاحصتين، وهى جالسة فى انتظار الإجابة، وكفاها متلاصقتان موضوعتان فى حجرها.

قلت متلجلجا: فى العمل؟ لا والله.. قلت فى نفسى هذا المساء تنزه قليلا.

فأجابت بموافقة أدنى إلى المخالفة: لا بأس. هل نقيد أبناءنا كما يقيد الدجاج؟!.. فقط.قلقت عليك[2]».

---

(١) انظر ص ١٠٤.

(٢) من اجل ولدى ص ٨٠.

أما لغة المؤلف بعامة فى السرد فهى عربية فصيحة، غلب عليها التأنق فى رواياته الأولى، لكنها فيما بعد أصبحت جديرة بالإعجاب والثناء، إذ تميزت بالرصانة والإشراق والعذوبة معا بصورة يكاد ينفرد بها بين أقرانه من كتاب الرواية العربية المعاصرين. وأخص ما تتميز به هذه اللغة ثراؤها بالصور الخصبة الحية، وبخاصة الصور التشبيهية التى يخلقها الكاتب خلقا من عناصر متباعدة لكى تعبر عن المعنى الذى يقصده بكل ظلاله وإشعاعاته.

وثراؤها أيضا بالتعبيرات الحكيمة المركزة التى تدل على عمق التأمل. ونفاذ البصيرة، والتى تأتى فى مواضعها دون تكلف أو افتعال. وقد حاول محمد عبدالحليم عبد الله أن يطعم لغته، سواء فى السرد أم الحوار، ببعض الكلمات العامية، لكنه فعل ذلك على استحياء فجاءت هذه الكلمات قليلة أو نادرة.

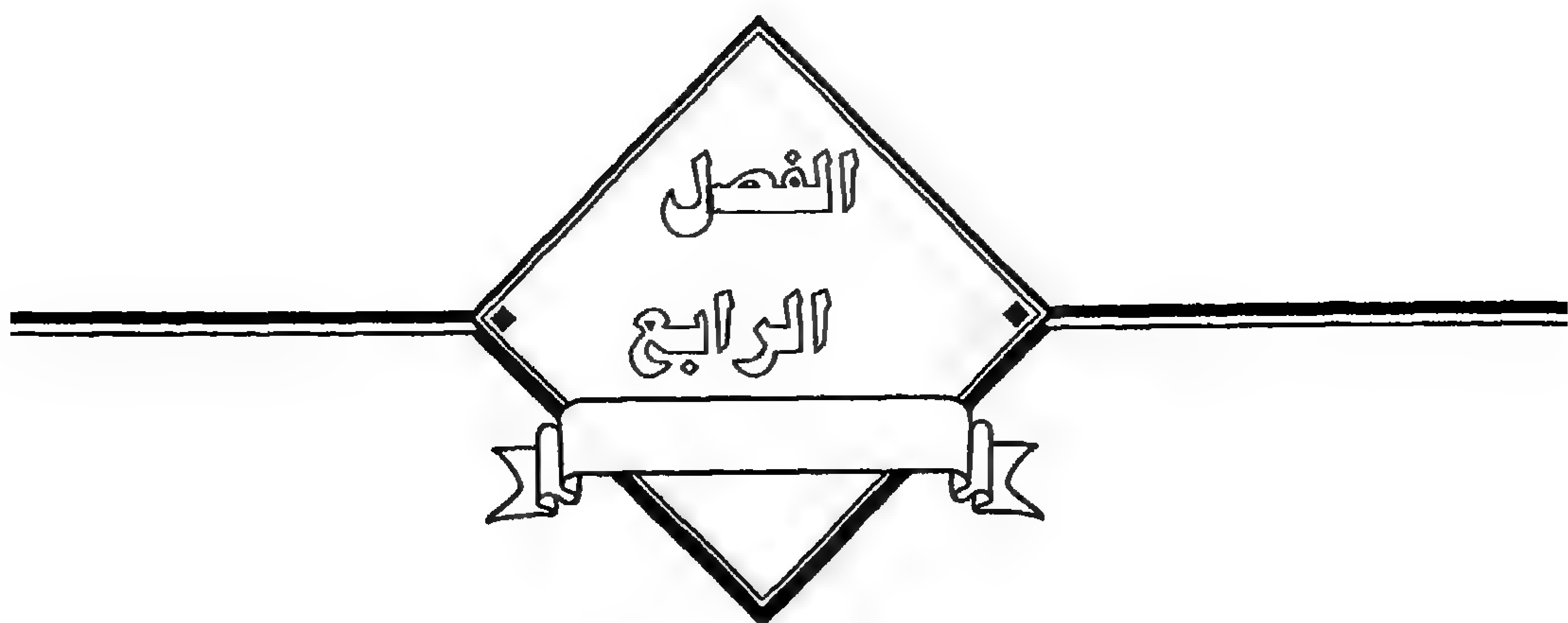
ولم يبق فى معالجتنا لفن الرواية عند محمد عبد الحليم عبد الله إلا إشارة سريعة ترتبط بما سبق أن ذكرناه عن خصائص الرواية الوجدانية التحليلية من أنها لا تعنى بتقديم الخلفية الاجتماعية أو السياسية للمجتمع، الذى تدور فيه أحداث الرواية، لأنها تتناول الفرد فى إطار ذاته وأزماته الخاصة، وهذا قول صحيح ينطبق على ما سبق تناوله من روايات محمد عبد الحليم عبد الله، ولا تنقضه بعض اللمحات الخفيفة عن الوضع السياسى أو الاجتماعى للمجتمع المصرى، على نحو ما نجد فى (الجنة العذراء) فقد عرفنا من السياق أن أحداثها تقع فى الثلاثينيات من هذا القرن ومطالع الأربعينيات قرب نهاية الحرب العالمية الثانية (١)

وتوسع المؤلف إلى حد ما فى الحديث عن الحرب العالمية الثانية وآثارها على مصر، وما صنعه جنود الاحتلال فى القاهرة، حيث كانوا يخطفون الفتيات والسيدات من الطرقات، وكانت (ثريا) صديقة (رضا) إحدى هؤلاء الضحايا، وقد دفعه ذلك إلى الثأر لها من أحد الجنود الإنجليز الذين كانوا يسيرون فى شارع قصر العينى ذات مساء (٢).

---

(١) انظر ص ١٢٠ـ ١٣٠، ١٣٤ ـ ١٣٨.

(٢) انظر ص ٢٠٥ـ ٢٠٦.


الفصل
الرابع


الرواية الاجتماعية



تتميز هذه الرواية عن الرواية الوجدانية التحليلية بمعناها السابق بارتباطها بالواقع الاجتماعي بشكل أعمق وأوسع، إذ تصور مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة، وليس على مستوى الفرد، فالشخصية فيها لاتمثل فردا يعيش أزمته الخاصة وهمومه الذاتية، بعيدا عن التفاعل مع أحداث البيئة الاجتماعية والتأثر بها، وإنما هي أقرب إلى النموذج الاجتماعي الذي يحمل خصائص طبقة اجتماعية بذاتها، ويعبر عن أفكارها وقيمتها.

ومن ثم يمكن أن يكون هذا النوع من الروايات مصدرا إلى حد ما من مصادر التاريخ للحقبة الزمنية التي تقع أحداث الرواية فيها، مع الأخذ في الحسبان ما تقتضيه طبيعة الفن الأدبي من أصول يحقق بها ذاته، وينأى بها عن مجرد التسجيل للواقع.

وقد كان نتاج الفترة التي نتناولها بالدراسة من الرواية الاجتماعية، بالمعنى الذي أسلفته، نتاجا وفيرا أسهم فيه عدد من كتاب الرواية المصرية المعاصرين أبرزهم نجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوي، ويوسف إدريس.

وكانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت المجتمع المصري منذ اندلاع الحرب العالمية الأولى، وإلى ما بعد قيام الثورة المصرية في سنة ١٩٥٢ مادة خصبة أمام هؤلاء الكتاب، فصاغوا منها أعمالا روائية تعد علامات بارزة في فن الرواية المصرية في العصر الحديث.

وقد تشابهت الرؤية الفنية لدى كتاب الرواية الاجتماعية بعامة، أو بتعبير آخر، تقارب أسلوب التناول عند هؤلاء الكتاب، وتمثل في الأسلوب الواقعي الذي يقوم كما يقول رينيه ويليك على التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر، فهو يتجنب الغريب والشاذ من الوقائع والأحداث، ولا مكان فيه للمعجزات والمصادفات، وترتبط فيه الأسباب بالنتائج. ولا يقتصر تناوله على الموضوعات

المشرقة الخيرة بل يتناول كذلك القبيح والسيئ، ويقدم المجتمع بإيجابياته وسلبياته، بكمالاته ونقائصه [(١)]. وهو يصف الأحداث والشخصيات، ويحشد الكثير من تفصيلاتها وجزئياتها بدقة وإخلاص حتى ليوشك أن يكون نقلا آليا للواقع أو تصويرا فوتوغرافيا له [(٢)]. دون تأثير من عواطف الكاتب ومشاعره على هذا الوصف، وفى هذه الرؤية الفنية أيضا تختلف الرواية الاجتماعية عن الرواية الوجدانية التحليلية التى درسناها فى الفصل السابق.

ولعل هذا الأسلوب الواقعى فى التناول الذى اتسمت به الرواية الاجتماعية يؤكد، من ناحية، فكرة الربط بين المضمون والشكل فى العمل الأدبى، من حيث إن هذه الرواية تتناول الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع والمشكلات التى تنجم عنها، والإطار الذى يتلاءم لعرض هذه الأشياء هو الإطار الواقعى بخصائصه السابقة، ومن ناحية أخرى فإن هذا الأسلوب فى التناول يمثل مرحلة متقدمة فى نمو الوعى بأصول الفن الروائى توازى نمو الوعى الثقافى فى تلك الفترة، واتساع منافذ الاتصال بين أدباء مصر وكتابها والآداب الأجنبية، وأخيرا فإنه يتناسب مع عقلية القارىء أو المثقف العادى الذى اعتاد الوضوح والمنطقية فى ثقافته الموروثة، ولم يألف بعد الأساليب المعقدة التى تعبر عن بواطن النفس ومجريات الشعور [(٣)].

على أن تقارب أسلوب التناول لدى كتاب الرواية الاجتماعية المشار إليهم لاينفى إيثار كل منهم لنوع خاص من قضايا المجتمع ومشكلاته ألحت عليه، واستحوذت على اهتمامه الفنى، كما لا ينفى تباينهم فى مدى القدرة على الإفادة من وسائل التكنيك الروائى، وتميز كل منهم بلون خاص يشيع فى جوانب عمله، ويبدو كاللحن المميز لهذا الكاتب أو ذاك.

---

(١) انظر Rene-Wellek,Concepts of Criticism (U.S.A.6th Printing1971) PP.240.241.

(٢) انظر J.P. Sterm On Realim (London.1973) P.40.

(٣) انظر فى هذا أيضا المجلة ع ٧ لسنة ١٩٠٥ «اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة» مقال لصبرى حافظ.

وقد اختلف هؤلاء الكتاب الذين أشرت إليهم أيضا فى مدى ما أسهموا به فى هذا الاتجاه الروائى، فنجيب محفوظ أوفرهم إنتاجا فى هذا المجال، إذ نرى له سبع روايات هى: (القاهرة الجديدة) و (خان الخليلى) و (زقاق المدق) و (بداية ونهاية)، ثم الثلاثية بحلقاتها الثلاث (بين القصرين) و (قصر الشوق) و(السكرية)؛ وعبد الرحمن الشرقاوى له ثلاث روايات هى (الأرض) و (قلوب خالية) و (الفلاح)؛ ويوسف إدريس له رواية واحدة هى (الحرام)، وفيما يلى أتناول هذه الأعمال بالدراسة حتى تتضح خصائص هذا الاتجاه الروائى وأبعاده الفنية.

الرؤية الأجتماعية عند نجيب محفوظ

يلفت النظر فى إنتاج نجيب محفوظ الروائى السابق أن الشريحة الاجتماعية التى عنى بها، وتوفر على تصويرها كانت هى الطبقة المتوسطة بمستوياتها المختلفة من بين طبقات المجتمع المصرى، وفى القاهرة فقط دون غيرها من سائر المدن المصرية، كما تدل على ذلك أسماء رواياته المشار إليها، ولا ضير عليه فى هذا الاختيار، فإن من حق الأديب الفنان أن يختار ما يروقه من الأماكن مسرحا لأحداث روايته. ولعل دافع نجيب محفوظ إلى الاختيار السابق معرفته الدقيقة بأحوال تلك الطبقة، وخبرته العميقة بعاداتها وتقاليدها، لنشأته الأولى فى حى العباسية قريبا من أحياء الحسين والدراسة والأزهر.

وقد أشار الدكتور غنيمى هلال إلى أن نجيب محفوظ تأثر فى رواياته الاجتماعية باتجاه كتاب القصة الأوربيين فى مطلع العصر الحديث، الذى عنى بدراسة الإنسان فى القصة بوصفه نموذجا لطبقة من الطبقات الاجتماعية، أو لجيل من الأجيال حيث يعبر عن اتجاهاتها الفكرية ومثلها.

والقصة لدى هؤلاء تاريخ للعادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية، وهم بذلك يخضعون لنظرية (تين) فى قوله: فى كل مجتمع أنواع من الناس وفى كل أنواع أناس متشابهون فيما بينهم يتحدون فى أحوال ميلادهم ونشأتهم، ويتفقون فى مصالحهم وحاجتهم وأذواقهم وعادتهم وثقافتهم، كما يتفقون فى بواطنهم فإذا رأى المرء واحدا منهم فقد رآهم جميعا. وفى كل علم ندرس نماذج مختارة لكل طبقة من طبقات هؤلاء المواطنين. ومن أقطاب هذا الاتجاه فى فرنسا بلزاك ثم جول رومان، ومن بعدهما فى انجلترا أرنولد بنيت وجالسورثى [١].

والدارس للرواية الاجتماعية عند نجيب محفوظ يستطيع أن يلمح عدة ظواهر تتراءى متشابكة متداخلة، لكنها جميعا تشكل خيوطا بارزة فى النسيج الاجتماعى للمجتمع المصرى خلال الفترة الممتدة من أواخر الحرب العالمية الأولى إلى نهاية الحرب العالمية الثانية.

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٥٤٨، ٥٥٩.

أول هذه الظواهر ظاهرة الانتماء السياسى والعقائدى، فالجانب الأول من هذه الظاهرة، وهو جانب الانتماء إلى أحد الأحزاب السياسية التى كانت تشكل كيان الحياة السياسية فى مصر بعد الحرب العالمية الأولى وحتى قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢. لا نجد له أثرا يذكر فى غير الثلاثية [1] من روايات نجيب محفوظ السابقة، على الرغم من أن أحداثها جميعا تدور بين أوائل الثلاثينيات ومنتصف الأربعينيات، وهى فترة من أخصب فترات النشاط السياسى الحزبى فى مصر.

وغاية ما نستشعره فى روايتى (خان الخليلى) و (زقاق المدق) وهما الروايتان اللتان يسيطر على أحداثهما جو الحرب العالمية الثانية، هو تعاطف الطبقة البورجوازية المصرية بعامة مع الألمان، ورغبتها فى أن تنتهى الحرب بانتصارهم على الإنجليز الذين يحتلون أرض الوطن، حتى يشفى ذلك ما فى نفوسها من حقد عليهم وكراهية لهم.

أما فى الثلاثية فقد بدا الانتماء السياسى واضحا منذ حلقتها الأولى (بين القصرين) حيث نرى فهمى أحمد عبد الجواد الطالب بمدرسة الحقوق ينضم إلى تنظيمات الثورة الشعبية التى اشتعلت سنة ١٩١٩، تطالب باستقلال الوطن وتحريره من قبضة الاحتلال البريطانى بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، وانتهت رواية (بين القصرين) بسقوطه شهيدا فى المظاهرة السلمية، التى كانت قد خرجت غداة الإفراج عن سعد زغلول ورفاقه، إعرابا عن بهجة الشعب بعودة زعمائه من منفاهم.

ولا يغيب عن القارىء الناقد أن مصرع (فهمى) فى أحداث ثورة سنة ١٩١٩ ليس إلا نموذجا للتضحية الدموية التى تحملتها الطبقة البورجوازية المصرية فى هذه الثورة.، ولم يجنح نجيب محفوظ إلى المغالاة فى تصوير موقف هذه الطبقة من الحركة الثورية بحيث يصبح أفراد الأسرة جميعاً أبطالاً وطنيين

(١) جاء فى القاهرة الجديدة (ص ٣٣) على لسان أحمد بدير: «إنى صحافى وفدى والوفد حزب رأسمالى» فى معرض الرد على صديقه على طه الذى كان يحاول إغراءه بالاشتراكية. لكننا لا نرى أثرا لهذا القول بعد ذلك.

وإنما كان أكثر واقعية، فرب الأسرة أحمد عبد الجواد يؤيد الثورة بقلبه ومشاعره، ولا يتوانى عن دفع مايطلب منه من المال لمساعدتها، ولكنه فى الوقت نفسه يجفل من مشاركة أحد أبنائه فيها بنفسه خشية أن يمسه سوء.

وبعد تأليف حزب الوفد كان انتماء أحمد عبد الجواد وآله جميعاً إليه، وكذلك سائر أصدقائه الذين كانت تجمعه بهم مجالس الأنس والطرب كل ليلة، وكان هذا الانتماء إلى حزب الوفد أمراً طبيعياً. إذ رأت فيه البورجوازية المصرية، ومعها غالبية أبناء الطبقة الشعبية، منقذها من الاحتلال، والمعبر عن أمانيها فى الاستقلال.

ومع مضى الزمن وتطور الأحداث بعد الثورة اتسعت دائرة التفكير السياسى المصرى، أو اتضحت معالمها أكثر من ذى قبل، فظهر إلى جانب حزب الوفد، حزب الأحرار الدستوريين ليمثل طبقة كبار الملاك، وذوى الجاه وأبناء البيوتات،ولم يستطع هذان الحزبان أن يستقطبا كل فئات الشعب المصرى، فقد كانت هناك طبقة الارستقراط الذين يمثلون القصر الملكى ولا تجرى فى عروقهم دماء مصرية صميمة، وكانت هناك فئة من أبناء المجتمع مصرية فى تكوينها لحما ودماً، ولكنها شغلت فى الأعم الأغلب بهموم حياتها الخاصة عن هموم الوطن وقضاياه الكبرى ولم تعبأ بالموقف السياسى فى أى اتجاه.

وقد قدم نجيب محفوظ نماذج لهؤلاد جميعاً فى حلقته الثانية من الثلاثية وهى «قصر الشوق» ممثلة فى كمال أحمد عبد الجواد، وحسين سليم، وحسين شداد، وإسماعيل لطيف، فمع ارتباطهم جميعاً برابطة الصداقة الحميمة يختلفون فيما بينهم من حيث منازعهم السياسية وفقاً لتباين التكوين الاجتماعى عند كل منهم، فكمال عبد الجواد وفدى يكاد يقدس سعد زغلول لفرط حبه وإخلاصه له، ولايرى فى الأحرار الدستورين إلا خونة أو إنجليز مطربشين(١) : وهو لايصدر فى ذلك عند موقف شخصى: وإنما يعبر عن موقف طبقة بأسرها؛ هى الطبقة البورجوازية التى ينتمى إليها.

---

(١) انظر قصر الشوق ١٦٧ ، ١٧٠.

أما حسن سليم فكان على النقيض من ذلك، إذ ينتمى فى فكره السياسى إلى حزب الأحرار الدستوريين، بحكم نشأته فى بيت من بيوتات مصر العالية آنذاك وهو بيت والده المستشار (سليم بك)، ومن ثم فسعد زغلول فى نظره لم يكن - إلا مهرجا شعبيا يستهوى العامة ببلاغته الطنانة التى لا تحقق شيئا فى دنيا الواقع، على حين أن عدلى وثروت، ومحمد محمود من أقطاب الأحرار الدستوريين هم العظماء حقا الذين يؤثرون العمل فى صمت [1].

وبين هذين الموقفين يبدو حسين شداد رمزا للأرستقراط الذين كانوا يؤثرون الإخلاد إلى راحة النفس ورغد العيش، بعيدا عن غبار المعارك السياسية، وما تجلبه من متاعب تعكر صفو الحياة.

إن مصر لم تكن تعنى هؤلاء إلا بمقدار ما توفره لهم من رخاء مادى وهم يؤمنون بأن أى نشاط لا يؤدى إلى زيادة فى الثروة ضرب من العبث الباطل، وإلى جانب ذلك يحلمون بالألقاب ويسعون بكل الوسائل للحصول عليها [2].

أما ماعدا ذلك من أمور الحياة فيها، وبخاصة حياتها السياسية فسواء عنده سعد وعدلى، أو الوفد والأحرار الدستوريون، بل إنه كان يستسخف الصراع بينهما ولا يثق فى كليهما، على أنه إذا كان هناك فى رأيه أساس للمفاضلة بين الزعيمين المذكورين فهو أساس طبقى يبدو فيه سعد أزهريا قديما، ويتميز عدلى بأنه كريم الأصل عظيم الجاه والثقافة [3].

أما إسماعيل لطيف فإنه يستقبل الصراع السياسى بين الوفد والأحرار الدستوريين بسخرية وتهكم مبلورا موقفه فى أن من يتعب نفسه فى الكلام عن إصلاح هذا البلد كالنافخ فى قربة مثقوبة.

---

(١) انظر المصدر السابق ١٧٠.
(٢) انظر السابق ص ١٨٠ ، ٢١٠.
(٣) انظر السابق ص ١٧٢.

وقد برز الانتماء السياسى بعد ذلك فى (السكرية)،لكنه كان إلى حزب الوفد وحده ممثلا فى رضوان ياسين، وحلمى عزت، كما كان انتماء ملوثا لايحمل أى فكر سياسى، بقدر ما يدل على انحراف فى الخلق وشذوذ فى السلوك، وموضع ذلك حديث آخر.

← وفى الجانب الثانى من ظاهرة الانتماء وهو الانتماء العقائدى، نلحظ أنه شغل اهتمام نجيب محفوظ وكان أكثر جلاء فى رواياته من سابقه، فقد سجله منذ أولى رواياته الاجتماعية (القاهرة الجديدة) ممثلا فى محوريه المتضادين، العقيدة الدينية الإسلامية، والفكر الإشتراكى الماركسى، وكان مأمون رضوان ممثلا للتيار الأول، وعلى طه معبرا عن آراء الجانب الآخر.

لقد كانا صديقين جمعتهما زمالة الدراسة بالجامعة فى مطالع الثلاثينيات، وكان كلاهما يؤمن بضرورة المبادىء الإنسانية غير أنهما يختلفان فى تحديد نوع هذه المبادىء؛ فمأمون رضوان يراها فى شريعة الإسلام التى أنزلها الله عز وجل على نحو ما كان ينادى به جماعة الإخوان المسلمين، وكان ينكر الأحزاب جميعا، ويأبى الاعتراف (بالقضية المصرية)، ويقول: إن هناك قضية واحدة هى قضية الإسلام عامة والعروبة خاصة، وقد استمد من نبعه الاجتماعى وبيئته التى نشأ فيها ما نمى هذه الروح عنده، فجاء من طنطا إلى الجامعة وهو مسلح بسلاح العقيدة الصافية والإيمان الراسخ، ولم تؤثر فيه مغريات الحياة الجديدة، ولم يجرفه تيارها الإلحادى، وتحدى بإيمانه العلم والفلسفة جميعا، وظل فى سلوكه نموذجا طيبا للإيمان والاستقامة والنزاهة، أما على طه فقد كان يؤمن بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة (١).

وبرز اختلاف الصديقين، أو بالأحرى التيارين، مرة أخرى فى تقييم كل منهما لمسلك صديقهما محجوب عبد الدايم الذى رضى بأن يكون قوداً لشخصية كبيرة ثم افتضح الأمر، ولاكته الألسنة؛ فمأمون رضوان ينظر إلى هذا الموضوع باعتباره نتيجة لضعف العقيدة واهتزاز الإيمان بالله، على حين يرده على طه فى جزء منه إلى المجتمع الذى يحمى المجرمين الأقوياء وينهال على الضعفاء.

(١) انظر القاهرة الجديدة ص ٩ ـ ١٤.

وقد تنبأ نجيب محفوظ على لسان الصحفى أحمد بدير صديق مأمون وعلى طه معا باشتعال المعركة بينهما فى المستقبل، فيتهم صديقه مأمون أو الفكر الذى يعتنقه بالرجعية والجمود، ويرمى مأمون صديقه على ـ أو التنظيم الذى يمثله بالزيغ والكفر والإباحية (١).

وتحققت هذه النبوءة فى (السكرية) على نحو ما سنرى فيما بعد. ويمكن أن يعد أحمد راشد فى (خان الخليلى) امتدادا فكريا لعلى طه فى (القاهرة الجديدة)، لكن مع غياب الطرف الآخر الذى يمثل فكر جماعة الإخوان المسلمين.

حقا كان (أحمد عاكف) يمثل جانب التفكير الدينى لكنه كان ضيق الأفق، محدود الثقافة، تنحصر مطالعاته فى بعض الكتب الدينية والأدبية، ذات الطابع التقليدى التى يراها المثل الأعلى فى اكتساب تقدير الناس، وإضفاء هالة العلماء والمفكرين عليه، وما هكذا كان الفكر الدينى عند جماعة الإخوان المسلمين.

لقد برز أحمد راشد فى هذه الرواية، امتدادا كما ذكرت لعلى طه فى (القاهرة الجديدة) فهو دائب الحوار مع أحمد عاكف، وفى هذا الحوار يتبدى إيمانه بالفكر الاشتراكى، فيردد نبوءة ماركس بسيادة الاشتراكية فى النهاية، حين تنتصر الطبقة العاملة فى جميع الدول ويصبح العالم طبقة واحدة ممتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الإنسانية (٢)، ويحمل على تركيز الثروة فى أيدى نفر قليل، على حين تمارس الغالبية العظمى عملا وضيعا أو تمتهن الشحاذة.. وكلاهما فى مرتبة واحدة (٣)، ويندد بإهمال النظام القائم للفلاح حتى افترسته غوائل الجوع والمرض والجهل، وبات أقل مستوى من الحيوان الأعجم (٤)، وينادى بأن العلم هو السلاح الوحيد الذى يحمى إنسان العصر الحديث، وينقذه من الأخطار بدلا من الديانات (٥).

(١) انظر السابق ص ٢١٦ ـ ٢١٧.
(٢) انظر خان الخليلى ص ٦٢.
(٣) انظر السابق ٨٦.
(٤) انظر السابق ٨٧.
(٥) انظر السابق ٨٩.

وتمدنا (السكرية) ـ الحلقة الأخيرة من الثلاثية ـ بصورة واقعية من هذا الانتماء العقائدى، سواء إلى جماعة الإخوان، أم الحركة الشيوعية الماركسية. وإذا عرفنا أن أحداث هذه الرواية تقع فى الفترة الممتدة من أوائل ١٩٣٤ إلى أواخر الحرب العالمية الثانية أدركنا أنها تتوافق مع (القاهرة الجديدة) فى تسجيل ظهور هذين التيارين، وانضمام كثير من شباب المثقفين فى الطبقة البورجوازية إلى كليهما.

وعلى الرغم من التنافر الواضح بين الركائز الفكرية والعقائدية لهذين التيارين فإنهما كانا متفقين إلى حد كبير فى قضية الاستقلال الوطنى، فالمنتمون إلى كليهما بعامة يفضلون الوفد على غيره من الأحزاب لكفاحه من أجل الاستقلال، ويجمعون على كراهة الملك والمستعمرين الإنجليز. كذلك فإنه فى كثير من الأحيان كانت الأسرة الواحدة تضم بين أفرادها من ينتمى لعقيدته وفكره إلى هذا الاتجاه أو ذاك، فبعضهم يؤمن بعقيدة البعث الجديد للفكر الإسلامى والعودة به إلى منابعه الأولى، وبعضهم يشعر بالولاء للنظرية المادية فى الحركة الشيوعية، وهذا ما نراه لدى آل شوكت فى (السكرية)، إذ نرى عبدالمنعم شوكت، طالب الحقوق، عضوا فى جماعة الإخوان متحمسا لمبادئها على حين ينزع شقيقه الأصغر أحمد،طالب البكالوريا وكلية الآداب بعد ذلك،إلى الفكر الماركسى.

إن الخلاف العقائدى بين هذين التيارين يتقرر على لسان أحمد منذ الصفحات الأولى فى الرواية، حين يذكر فى مناقشة دارت بينه وبين شقيقه عبد المنعم،وابن خاله رضوان ياسين،بحضور خالهما كمال عبد الجواد،أنه لا يوافق أخاه عبد المنعم إلا فى رأيه بأن الوفد أفضل الأحزاب بلا ريب، وأنه لم يعد مقنعا كل الإقناع، ثم يضيف بأنه «ربما اختلفنا فى درجة الإقناع الخاصة بالوفد، أكثر من ذلك فإن الوطنية نفسها يجب أن تكون موضع استفهام، أجل إن الاستقلال فوق كل نزاع، أما معنى الوطنية بعد ذلك فينبغى أن يتطور حتى يفنى فى معنى أشمل وأسمى، وليس ببعيد أن ننظر فى المستقبل إلى شهداء الوطنية كما ننظر إلى ضحايا المعارك الحمقاء التى كانت تنشب بين القبائل والأسر» (١).

(١) السكرية ص ٢٨.

هكذا يتحدد موقف أحمد من البداية بتبنيه وجهة النظر الماركسية فى نبذ الوطنية،والدعوة إلى ما تسميه (الأممية) أو (العالمية)،حيث تتوحد الطبقة العاملة فى أنحاء العالم وتسيطر على مقاليد الحكم.

ومع تقدم الزمن وتطور الأحداث تتبلور ملامح التيارين وتتكشف أبعاد الخلاف بينهما،فعبد المنعم يواظب على أداء الصلاة فى أوقاتها حسبما نشأته أمه خديجة أحمد عبد الجواد، أما أحمد فقد تلقى نفس التربية المحافظة وقام بأداء الصلاة فترة من الوقت غير أنه ما لبث أن توقف، ولم تنجح محاولات أمه فى العودة به إلى حياة الإيمان، حتى أصبح بلا دين، فى رأى عبد المنعم (١) وحين تشكو أمه من تأخر زوجة الساكن عندهم فى دفع الإيجار الشهرى ينم حديثه عن إنكاره لمبدأ الملكية (٢)، وهو أصل من أصول النظرية الماركسية، كما هو معروف.

بل أن تشرب الأخوين لمبادىء جماعة الإخوان المسلمين والفكر الشيوعى تعدى مجال التفكير العقلى والسلوك العملى إلى منطقة الشعور والاحساس، فتلون إحساس كليهما إزاء بعض الظواهر الطبيعية بلون يتسق مع طبيعة العقيدة التى يؤمن بها، نلمس ذلك فى التعليق الذى علق به كلاهما على تشييع جنازة الملك فؤاد، كلاهما لم يحزن لموته بيد أن فكرة الموت ذاتها أثارت روحانية عبد المنعم، وذكرته بالقوه الإلهية التى لها وحدها البقاء والخلود، أما أحمد فلم يستثر منظر الموت فيه أى احساس وانبثق تعليقه جامدا كالنظرية المادية التى يؤمن بها، فهو يكره الرومانتيكية المريضة،ويتمنى أن يمتد به العمر حتى يرى العالم، وقد تخلص من كافة الطغاة على اختلاف أسمائهم وأوصافهم (٣).

لقد ظهرت الدعوة إلى إحياء العقيدة الإسلامية فى أواخر العشرينيات، وصادفت قبولا عظيما فى نفوس الكثيرين من أبناء الشعب فى المؤسسات التعليمية والمصانع والقرى، وكان القائمون بها يباشرون مهمتهم فى رائعة النهار وفى أى مكان يمكن التجمع فيه.

(١) انظر السابق ص ٨٩، ٩٢.
(٢) انظر السابق ص ٩١.
(٣) انظر السابق ص ٩٥، ٩٦.

ولم ير نظام الحكم القائم آنذاك خطرا فى انتشارها لما تتسم به من طابع دينى يجعلها فوق مستوى الشبهات السياسية، والمتأمل فى الظروف التى أحاطت بنشأة تلك الدعوة التى حملت اسم (جماعة الإخوان المسلمين) بعد فترة من ظهورها يدرك أنها كانت نوعا من استكشاف الذات الدينية الإسلامية بقيمها المجيدة، وتراثها الروحى الأصيل فى مواجهة الأفكار المادية الزاحفة التى راحت تتصادم وتتصارع فيما بينها.

وها نحن أولاء نرى عبد المنعم شوكت يهرع إلى قهوة أحمد عبده بحى الحسين لينضم رلى مجلس صديقه الشيخ على المنوفى ناظر مدرسة الحسين الأولية، وأحد الدعاة، وفى هذا المجلس يفصح الشيخ عن جوهر تلك الدعوة الجديدة فيقول للمتحلقين حوله من الشبان: «الإنجليز والفرنسيون والألمان والطليان جل اعتمادهم على الحضارة المادية، أما أنتم فاعتمادكم على الإيمان الصادق، إن الإيمان يفل الحديد، الإيمان أقوى قوة فى العالم، املأوا قلوبكم الطاهرة بالايمان تخلص الدنيا لكم» (١).

ويرد على من تساءل عن سر قوة الإنجليز مع فقدانهم عنصر الإيمان، بأن لكل قوى إيمانه، إنهم يؤمنون بالوطن وبالمصلحة، أما الإيمان بالله فهو فوق كل شىء، وأحرى بالمؤمنين بالله أن يكونوا أقوى من المؤمنين بالحياة الدنيا، فتحت أيدينا نحن المسلمين ذخيرة مدفونه يجب أن نستخرجها، ويجب أن يبعث الإسلام كما بعث أول مرة.

نحن مسلمون أساسا فيجب أن نكون مسلمين فعلا لقد من الله علينا بكتابه فتجاهلناه، فحقت الذلة علينا، فلنعد إلى الكتاب. هذا هو شعارنا، العودة إلى القرآن، بذلك نادى المرشد فى الإسماعلية، ومن ساعتها ودعوته تسرى فى الأرواح، غازية القرى والدساكر حتى تملأ القلوب جميعا » (٢).ثم يمد الشيخ نطاق دعوته إلى مجال العمل السياسى فيرد على من توهم بأن الحكمة تقتضى البعد عن السياسة بأن الدين هو العقيدة والشريعة والسياسة، إن الله أرحم من أن يترك أخطر أمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه، وهذا فى الواقع هو درسنا الليلة» (٣).

(١) السابق ص ٩٩.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق ٢٠٠.

وهكذا يدخل الإخوان المسلمون حلبة السياسة برؤيتهم الدينية الجديدة ليشاركوا فى عبء الكفاح الوطنى، وليدفعوا ثمن هذه المشاركة غاليا، مع سائر التنظيمات الوطنية، فى عهود الظلام والإرهاب.

وإذا كان عبد المنعم شوكت قد وصل حباله بحبال الشيخ المنوفى وراح يتردد على مجلسه فى أغلب الأمسيات ليتلقى عنه أصول الدعوة الجديدة، فإن شقيقه أحمد وجد طَلِبتَه فى مجلة (الإنسان الجديد) وصاحبها ورئيس تحريرها الأستاذ عدلى كريِّم.

لقد كانت هذه المجلة على نحو ما يصور نجيب محفوظ فى (السكرية) اللسان المعبر عن الفكر اليسارى الذى بدأ يتسرب خُفية إلى مصر بعد قيام النظام الشيوعى فى روسيا ونجاح ثورة أكتوبر البلشفية سنة ١٩١٧،واشترك فيها أحمد وهو لا يزال طالبا بالمدرسة الثانوية، وما أن حصل على البكالوريا حتى توجه، لأول مرة، إلى إدارتها ليستفسر عن مصير مقال له أرسله إليها منذ فترة، وفى هذه المناسبة التقى بالأستاذ عدلى كريم الذى كان قد تتلمذ على يديه من بعيد، وقرأ مقالاته دون أن يراه.

ومن خلال الحوار الذى دار بينهما تبرز وجهة النظر اليسارية التى تهاجم ماعدا الوفد من التنظيمات والأحزاب السياسية، فمصر الفتاة حركة ضئيله لا وزن لها، وهى حركة فاشية رجعية مجرمة لا تقل عن الرجعية الدينية خطرا، وهى ليست إلا صدى للعسكرية الألمانية والإيطالية التى تعبد القوة،وتقوم على الاستبداد، وتزرى بالقيم الإنسانية، والكرامة البشرية، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا اقارب زعمائها، أما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث، بالإضافة إلى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية، لكنه لا ينبغى أن يقف عند مطلب الاستقلال السياسى بل يتجاوزه إلى تحقيق المطالب الاقتصادية.

وترى وجهة النظر اليسارية أيضا أن العلم هو أساس الحياة الحديثة، وأنه إذا كان للعلماء التضلع والتعمق فيه فإن على كل مثقف أن يستنير به ويتحلى بمناهجه (١).

---

(١) انظر السابق ص ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩.

ظل أحمد على الولاء لهذا الفكر الجديد طوال دراسته فى قسم الاجتماع بكلية الآداب، وكان انضمامه إلى أسرة تحرير (الإنسان الجديد) بعد تخرجه فى أوائل الأربعينيات مؤذنا باتصاله المباشر بمركز الحركة الشيوعية فى مصر، وخطوة جديدة لاقتلاع ما قد يكون عالقا بنفسه من أفكار الطبقة البورجوازية وقيمها التى تربى عليها، وتهيئتها لغرس أفكار وقيم جديدة وقد تم ذلك على يدى (سوسن حماد) وهى فتاة كانت تعمل فى تحرير المجلة وتشبعت بالنظرية الشيوعية، وأخلصت لها بحكم النشأة والثقافة معا؛ أما من حيث النشأة فهى ابنة رئيس عمال المطبعة، أى أنها تنتمى إلى طبقة العمال صاحبة النظرية والمستفيدة منها، وهى من حيث الثقافة تتلمذت بعد حصولها على البكالوريا على الأستاذ عدلى كريم صاحب المجلة ورئيس التحرير.

فى اللقاء الأول بين أحمد شوكت وسوسن استطاعت الأخيرة أن تهز إيمان أحمد بوظيفة الكاتب فى المجتمع، وأن تقدم له تصورا جديدا لهذه الوظيفة هو التصور الذى تؤمن به الحركة الشيوعية، فهى تنتقد المقالات الفلسفيه التى يكتبها خاله (كمال عبد الجواد) فى مجلة (الفكر) وتتناول موضوعات ميتافيزيقية كالروح، والمطلق، ونظرية المعرفة، وترى أن الكتابة فى مثل هذه الموضوعات لا تؤدى إلا إلى متعة ذهنية وترف فكرى، أما الكتابة الحقيقية فيجب أن تكون كتابة هادفة، تتجه إلى إزالة أسباب الألم فى المجتمع، والصعود بالإنسان فى سلم الرقى والتحرر.

كذلك تنتقد القصص التى يكتبها (رياض قلدس) فى المجلة نفسها، وتعيبها بأنها قصص واقعية وصفية تحليلية، إنها بهذا تعد عملا سلبيا يفتقد روح التفاؤل والإيجابية (١). وهو المأخذ الذى يرمى به الماركسيون فى وجه الواقعية النقدية فى الأدب القصصى ويستبدلون بها (الواقعية الاشتركية).

وقد تعلق أحمد بسوسن، وانتقلت العلاقة بينهما من طور الزمالة فى العمل بالمجلة وخلية التنظيم الشيوعى إلى طور الحب، وفى كل لقاء بينهما لم يكن الحب وأحلامه محور الحديث. وإنما كان يتناول، فى الكثير الغالب، مسائل

---

(١) انظر السابق ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

سياسية واجتماعية، تتبدى خلالها آراء الحركة الشيوعية فى ضرورة العمل على خلق الوعى لدى الطبقة العاملة لتدير آلة التطور بعد أن استنفدت الرأسمالية أغراضها، وغدت فى طور الاحتضار، وفى مهاجمة دعوة الإخوان المسلمين التى تقدم الإسلام على أنه الصيغة الوحيدة الصحيحة التى ينبغى أن يلتزم بها المجتمع فى كل جوانب حياته. تقول سوسن حماد فى هذا الصدد:

«قد يكون فى الإسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتى بشر بها توماس مور، ولويس بلان، وسان سيمو، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعى فى ضمير الإنسان، بينما أن الحل موجود فى تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية، وفضلا عن هذا كله فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا، لا ينبغى أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا فى الماضى البعيد» (١).

وبعد زواج أحمد من سوسن بلغ هذا التيار أوج نشاطه فقد انتقل العمل فى التنظيم من إدارة المجلة إلى منزلهما بالسكرية، وفى الوقت نفسه كان شقيقه عبدالمنعم قد أصبح لكفاءته ونشاطه فى بث دعوة الإخوان المسلمين مشرفا على شعبة الجماعة الجمالية، وغدت شقته بالسكرية منتدى لإخوانه وعلى رأسهم الشيخ على المنوفى يجتمعون فيه كل ليلة لمناقشة شئون الجماعة وخطة سيرها.

لقد بات كلا التنظيمين فى أثناء الحرب العالمية الثانية مقتنعا بضرورة تغيير الأوضاع القائمة والتخلص من سيطرة الحكم الحزبى، لكن مع تباين المنطلق الذى ينطلق منه كلاهما، والخطة التى يتبعها فى تحقيق غايته، فجماعة الإخوان ترى أن تعاليم الإسلام وأحكامه تنظم شئون الناس فى الدنيا والآخرة وأنها لا تقتصر على جانب العبادات فقط، لأن الإسلام دين ودولة.

(١) السابق ص ٣١٠.

أما الطريق إلى تطبيق شريعة الإسلام فلا يكون إلا بالدعاية والتبشير، وتكوين الأنصار والمجاهدين فإذا ما انتهت الحرب، ونزع الناس ثقتهم من الأحزاب هبوا يحملون السلاح فى يد، والقرآن فى اليد الأخرى [١].

وفى الجانب الآخر كان التنظيم الماركسى وهو أقل كثيرا فى أفراده من جماعة الإخوان، ولا تجمعه رابطة قرابة مثلهم - يؤمن بحتمية الماركسية ولكنه يرى أن هذه الحتمية لن تتحقق بصورة تلقائية، وإنما لابد من إيقاظ وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخى الذى يجب أن تلعبه لتنقذ نفسها والعالم جميعا وسبيل ذلك هو الاتصال بالأوساط العمالية، وتوزيع المنشورات السرية بينهم، ومحاولة إقناع المثقفين بأن الدين خرافة تخدر الشعوب.

ومع أن أعضاء هذا التنظيم كانوا يرون فى دعوة الإخوان خطرا كبيرا على آرائهم، فإنهم فى الوقت نفسه آمنوا باتجاه حركة التاريخ فى جانبهم، وبأن نشر العلم كفيل بالقضاء على دعوة الإخوان [٢].

ولما كانت الحكومة قد فرضت الحظر على نشاط سائر الأحزاب والتنظيمات خلال فترة الحرب، فإن كلا التنظيمين السابقين مارس نشاطه فى الخفاء، وكان منزل آل شوكت بالسكرية، كما يصور نجيب محفوظ، مقرا لنشاط عبد المنعم وزملائه فى جماعة الإخوان، ونشاط شقيقه أحمد وزوجته سوسن ورفاقهما فى التنظيم الماركسى.

بيد أن عيون البوليس السياسى كانت تراقبهم من قريب، وما لبث أن دهم المنزل، ذات ليلة عند الفجر، وقبض على الشقيقين، واقتادهما إلى معسكرات الاعتقال.

الظاهرة الثانية، ظاهرة الفقر والحرمان، وقد بدا تأثير هذه الظاهرة متباينا فى مسلك شخصيات نجيب محفوظ الروائية، وإن كان مصيرها فى النهاية متوافقا يتمثل فى التمزق والضياع. فأحيانا تجنح بعض هذه الشخصيات إلى

---

(١) انظر السابق ص ٣٥١.

(٢) انظر السابق ص ٣٥٢ ـ ٣٥٤.

اهتبال الفرصة فى محاولة منها لتخطى واقعها المر، وإشباع رغباتها اللاهثة التى أضناها السغب ،والحرمان، وفى سبيل ذلك تضحى بقيم الشرف والعفاف والكرامة، ومن الصعب فى هذه الحالة من وجهة النظر الاجتماعية إلقاء مسئولية هذا الانحراف على الفرد وحده، إذا كان البنيان الاجتماعى نفسه مهتزا ويحمل جراثيم العدوى فى شخوص بعض أفراده، وبخاصة على مستوى قيادته. وأحيانا أخرى تجتاز بعض الشخصيات هذا الوضع الاجتماعى، وتنتقل إلى وضع اجتماعى آخر أفضل من سابقة انتقالا طبيعيا بذلت فيه ما تملك من عرق جهد، لكنها بعد استوائها فى هذا الوضع الجديد تنظر إلى ماضيها فترى فيه شبحا مخيفا يجب التخلص منه، وصفحة قاتمة لابد من محوها، بيد أنها لا تفلح، ويبقى الماضى بآثاره القبيحة يلاحقها حتى تسقط فى أسر القهر والإحباط.

نجد هذين النموذجين فى روايتى (القاهرة الجديدة) و (بداية ونهاية) فمحجوب عبد الدايم فى القاهرة الجديدة ينحدر من أبوين فقيرين يعيشان فى القناطر الخيرية حيث يعمل أبوه موظفا صغيرا بإحدى الشركات، وحينما كان فى السنة النهائية بالجامعة أصيب أبوه بالشلل فأقعده عن العمل، واضطرت الشركة إلى فصله ولم تمنحه إلا مكافأة ضئيلة، وكان لابد لكى يتم محجوب دراسته فى الأشهر الباقية من العام الدراسى أن يهبط مصروفه الشهرى من ثلاثة جنيهات إلى جنيه واحد، وأن يترك سكن طلاب الجامعة الذى كان يقيم فيه مع زميله مأمون رضوان، وعلى طه، قانعا بالإقامة فى حجرة منزوية على سطح إحدى العمارات القريبة من ميدان الجيزة، مقتصدا فى نفقاته إلى أقصى حد يستطيعه،بحيث اقتصر فى غذائه اليومى على وجبتين صغيرتين طاويا بقية اليوم على الجوع، ولم يكن عمله محررا بصحيفة (النجمة) الذى اهتدى إليه بطريق سالم الاخشيدى كافيا للوفاء بمتطلبات حياته لضآلة الأجر الذى كان يتقاضاه، وما أن انتهى العام الدراسى، وحصل على الليسانس حتى تنفس الصعداء وراح يبحث عن عمل، لا سيما أنه رأى صديقه مأمون رضوان قد رشحه أستاذ الفلسفة الفرنسى لبعثة السوربون، وعلى طه يعين فى مكتبة الكلية بناء على توصية من الأستاذ نفسه حتى يتسنى له أعداد رسالة الماجستير. بيد أن

سوق العمل كانت كاسدة فى ذلك الوقت، ولا تفتح أبوابها إلا لذى الجاه والنفوذ، ويلخص ذلك قول موظف المستخدمين الذى ذهب إليه محجوب بصحبة صديقه على طه ليسألاه عن وظيفة فى المكتبة لقد أمسك بيد محجوب وقال له بحدة:

ـ اسمع يا ابنى: تناس مؤهلاتك، ولا تضيع ثمن طلب الاستخدام، المسألة لاتعدو كلمة واحدة ولا كلمة غيرها: «هل لديك شفيع؟ أأنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة؟ بنعم إن أجبت فمبارك مقدما، وإن أجبت بكلا فلتول وجهك وجهة أخرى»(١).

واهتدى محجوب بعد تفكير إلى الأستاذ سالم الإخشيدى لما يتمتع به من مكانة مرموقة هيأت له من قبل فرصة العمل فى صحيفة (النجمة)، ولم يكن الإخشيدى فى أول أمره سوى شاب فقير مثله من أبناء القناطر الخيرية، وكان من زعماء الطلبة أثناء دراسته بالجامعة، لكنه ما لبث بعد تخرجه أن اندمج فى الحياة العامة، وأحسن التلون وانتهاز الفرص حتى وصل إلى منصب مدير مكتب قاسم بك فهمى، كما رقى إلى الدرجة الخامسة فى وقت كان السلم الوظيفى فيه لايتحرك إلا ببطء وبلادة قاتلين.

وبعد أن عرض عليه الإخشيدى أسماء عدد من ذوى النفوذ فى الوزارات والمصالح المختلفة والأسعار التى يتقاضاها كل منهم انتهى به الأمر إلى السيدة إكرام نيروز، منشئة جمعية (الضريرات) فهى لا تطلب مالا ولكنها مغرمة بالشهرة والثناء، وما أيسر أداء هذا الثمن بالنسبة له بعمله محررا فى صحيفة (النجمة)؛ إذ يستطيع أن يكيل لها من ألوان المدح والثناء ما يشبع به هذه الرغبة المحمومة عندها.

وحين أعد نفسه لتزييف أول مقال له فى مدح السيدة إكرام نيروز عقب حفلة أقيمت بدار (الضريرات) طلبه الإخشيدى فى مقابلة عاجلة، وعرض عليه أن يكون سكرتيرا لقاسم بك فهمى فى الدرجة السادسة على أن يدفع الثمن المطلوب.

---

(١) القاهرة الجديدة ص ٨١ ـ ٨٢.

وما كان هذا الثمن إلا أن يتزوج من (إحسان شحاته) التى أوقع بها قاسم بك، ولن يتكلف هذا الزواج شيئا فستجهز له شقة فاخرة بالزمالك يصبح هو صاحبها فى الظاهر أما صاحبها الحقيقى فهو قاسم بك.

هال العرض (محجوب) أول الأمر، وطافت برأسه أخيلة شتى، لكن ظروف حياته البائسة، ونشأته غير السوية التى تلقفها فى سنى حياته الأولى بشوارع القناطر، ثم فلسفته فى الحياة التى تستهين بكل القيم والمبادىء فى سبيل الوصول إلى السعادة واللذة، كل ذلك دفعه فى النهاية إلى أن يقبل العرض، ويرضى أن يكون قوادا ذا قرنين(١)، وأحس بمرارة حياته الجديدة، بادىء الأمر، فاندفع إلى حانات الشرب لينسى نفسه بين الكئوس، وأنسته ملذات حياته الجديدة والديه فى القناطر،وما يكابدانه من شظف العيش وقسوة الحياة، وراح يتطلع إلى مزيد من حياة الترف والبذخ على حساب شرفه وعرضه ورجولته، وواتته الظروف بتعيين قاسم بك وزيرا، فرقاه إلى الرابعة مديرا لمكتبه، ونَفِسَها عليه ولى نعمته سالم الإخشيدى، ورغب فى اقتناصها منه لكنه لم يستطع وكان ذلك إيذانا ببدء معركة خفية بينهما نجح فيها الإخشيدى بإذاعة ما كان خفيا من أمر محجوب حتى علم والده بذلك وفاجأه فى مسكنه، وفى الوقت نفسه قدمت زوج الوزير قاسم بك لتضبط زوجها متلبسا فى وكر ملذاته، وانهار محجوب ولم تسعفه أعصابه ولا فلسفته، وسقط صريع اليأس والضياع.

وفى (بداية نهاية) تختلف الصورة ويختلف معها مسار الأحداث، على الرغم من وحدة الظاهرة الاجتماعية التى تسيطر على كلتيهما، ووحدة المصير الذى آلت إليه شخوصهما.

إن عذاب الفقر وآلام الحرمان هنا تجتاح أسرة بأكملها بعد وفاة عائلها (كامل على)، وعدم وجود أى مورد مالى بجانب معاشه الضئيل يسد نفقات زوجه الأرمل، وابنته نفيسة، وأولاده الثلاثة حسن وحسين، وحسنين. وبخاصة

(١) من شخصيات القوادين التى ظهرت عند نجيب محفوظ أيضا (عباس شفة) فى خان الخليلى. وكانت زوجته تسمى (معشوقة الأزواج). انظر الرواية ص ٧٣ ـ ٧٤.

أن الأخيرين مازالا يدرسان بالمدرسة الثانوية، وتحت ضغط مطالب الحياة التى لا ترحم اضطرت الأم أن تبيع أثاث المسكن قطعة قطعة، ثم التخلى عن الإقامة بشقة فى الطابق الثانى والاكتفاء بشقة فى الطابق الأرضى.

والواقع أن الأم استطاعت بحكمتها وحسن تدبيرها أن تدير دفة السفينة برفق وحذر، متكبدة فى سبيل ذلك رهقها وعنتا بالغين. ولم يكن أبناؤها بأقل منها وعيا بأزمة حياتهم الخانقة، وإدراكا لما يتهدد هذه الحياة من شبح الجوع والفاقة، ولم يبخل واحد منهم ببذل ما يقدر عليه من جهد وتضحية؛ فنفيسة أخذت تمارس مهنة الخياطة على كره وتأفف من أخويها حسين وحسنين أول الأمر؛ وحسين اختصر طريقة فى التعليم،وعمل كاتبا بإحدى المدارس الثانوية بطنطا، بعد حصوله على البكالوريا، وكان عليه أن يتصرف فى راتبه بقدر بحيث لا يجور على حق أسرته المقرر لها كل شهر. بل إن حسن، أكبر الأشقاء، الذى أخفق فى دراسته فى حياة أبيه، ورضى بالتشرد و (الصعلكة) قدم لأخيه حسين أساور ذهبية لينتفع بثمنها فى الإعداد لتسلم عمله الجديد، وفى العام الذى يليه نقد شقيقه حسنين عشر جنيهات ليستعين بها على سداد القسط الأول من مصروفات المدرسة الحربية.

على أن حياة التسكع (والبلطجة) التى غرق فيها حسن بين أحضان (العوالم) والحانات الشعبية فى (باب البحر) صرفته تماما عن التفكير والتأمل فى طبيعة هذه الحياةالتى تحياها أسرته،والتطلع إلى حياة أخرى تستريح فيها النفس من اللهاث وراء لقمة العيش، على حين وجد هذا التفكير سبيله إلى نفس كل من شقيقه حسين وحسنين، ولكنه تلون لدى كل منهما بلون نفسه، فهو هادئ محافظ عند حسين لا يتعدى شعور المرارة والرثاء معا لمن هم فى مثل ظروفهم وأحوالهم، يعبر عن ذلك حديثه لنفسه ساعة تذكره لأمه،وهو جالس فى القطار الذى أقله إلى طنطا:"لقد مد بصره من النافذة إلى الأرض المنبسطة، الصامته الصابرة، الخيرة فذكر دون وعى أمه!. لم يعد بوسعها أن تقوم بزيارة محترمة لأنها لا تجد الثياب اللائقة!. وتغيمت عيناه فغابت عن ناظريه بهجة المنظر، ودعا الله أن يرزقه حتى يرفه عن أمه المتصبرة وأسرته المتجلدة.

ثم دار بنفسه الحديث الاتى: ياللعجب إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة. مع هذا يقال عنا إننا شعب راض. هذا لعمرى منتهى البؤس. أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا. هو الموت نفسه، لولا الفقر لواصلت تعليمى هل فى ذلك من شك؟. الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية. لست حاقدا ولكنى حزين - حزين على نفسى وعلى الملايين - لست فردا ولكننى أمة مظلومة، وهذا ما يولد فِيَّ روح المقاومة، ويعزينى بنوع من السعادة. لا أدرى كيف أسميه. كلا لست حاقدا ولا يائسا أيضا وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى، فلن تفلت من يد حسنين، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب. سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار[1]» وكثيرا ما هامت نفس حسين بالإصلاح الاجتماعى، وراودته أحلام التغيير والانتقال إلى مجتمع أفضل من المجتمع الذى يعيش فيه، لا سيما بعد أن قرأ بعض الكتب المترجمة عن الاشتراكية، لكنه فى أحلامه وتخيلاته بعملية التغيير هذه كان ملتزما بالعقائد الدينية التى أشرب حبها منذ طفولته، ولم ير أى تعارض بينها وبين تحقيق ماينشده من تغيير وإصلاح. أما تمرد حسنين على واقع أسرته وتطلعه إلى واقع طبقى أفضل منه فقد اتصف بالجرأة والحدة، نلمس ذلك فى حواره مع حسين، وهما جالسان فى فيللا أحمد بك يسرى، صديق والدهما، اللذين ذهبا إليه ليتوسط لحسين فى التعيين بإحدى الوظائف.

- يقول حسنين: خبرنى كيف صار هذا البك غنيا.

- لعله وجد نفسه غنيا.

- فالتمعت عينا حسنين العسليتين[2] وقال: يجب أن نكون جميعا أغنياء.

- إذا لم يكن هذا؟!

- إذن يجب أن نكون جميعا فقراء..

---

(١) انظر السابق ص ٣٠٢.

(٢) هكذا فى الأصل والصواب (العسليتان).

ـ وإذا لم يكن هذا؟

ـ فقال بحنق: إذن نثور ونقتل ونسرق.

ـ فابتسم حسين قائلا: هذا ما نفعله منذ آلاف السنين.

ـ يعز على أن أتصور أن تمضى حياتنا فى عناء وقذارة إلى الموت..

ـ فقال حسين مبتسما: لا قدر الله[١].

وبعد خروجهما من الفيللا لحظ حسين حنق شقيقه فغمغم مبتسما. وما جدوى الحنق؟. لن نغير الدنيا.

فرد حسين قائلا: يجب أن نتغير. من حقنا ولا شك أن ننعم بالسكن النظيف والمأكل الصحى والمركز المرموق. ولكننى أراجع حياتنا فلا أجد بها خيرا أبدا[٢]!

وقد طافت هذه الثورة مرة أخرى بنفس حسنين فى الأيام الأولى من دراسته بالمدرسة الحربية، حين رأى جموع الزوار تتقاطر على زملائه أيام الزيارات، وقد بدت عليهم آى البهاء ومخايل النعمة، على حين لم يزره أحد من أفراد أسرته، وإذ ذاك تحركت مشاعره بالسخط والنقمة، وطفق يسائل ربه، فيما يشبه التحدى، عن أسرار حكمته فى خلق العالم على هذا المثال[٣].

والحق أن التحاقه بالمدرسة الحربية كان إشباعا لرغبته فى بلوغ السيادة والقوة، ومحاولة لسلوك الطريق الذى يباعد بينه وبين طبقته الاجتماعية الفقيرة، ويصله بذوى الحسب والجاه والنفوذ، ولذلك فإنه ما إن تخرج وارتدى الزى الرسمى للضباط حتى امتلأت نفسه بالزهو والكبرياء، وأخذ يسعى إلى تغيير مظاهر حياته لكى تتناسب مع وضعه الجديد. فطلب من أمه ضرورة توقف أخته

---

(١) بداية ونهاية ص ١١ ـ ١٨٢.

(٢) السابق ص ١٨٣.

(٣) انظر السابق ص ٢٥٧.

عن الخياطة، إذ لا يليق بأخت الضابط أن تمارس هذه المهنة، وقرر انتقال الأسرة من مسكنها الأرضى بعطفة نصر الله بشبرا إلى مسكن لائق بمصر الجديدة. وكان يود أن يمتد التغيير أيضا إلى أخيه حسن فيترك حياة التسكع والصعلكة والتشرد إلى حياة أخرى آمنة نظيفة، لكنه لم يكن يملك الوسيلة الفعالة لهذا التغيير فظل مجرد تفكير يؤرقه من حين لآخر.

ولم يقتصر التغيير الذى قام به حسنين على ما تقدم، فقد تحلل من خطبته لبهية ابنة الجيران، التى كان قد ارتبط بها وهو بالرابعة الثانوية، على الرغم مما أسداه والدها إلى أسرته من معروف حين أحس الرجل بقسوة الظروف التى تواجهها الأسرة بعد موت عائلها، ورأى أن يسهم فى تحملها دون مساس بشعورهم أو خدش لكرامتهم، فطلب من الشقيقين حسين وحسنين أن يقوما بتدريس بعض المواد لابنه الصغير لقاء أجر شهرى معين.

وربما بدا التحلل من هذه الخطبة، من الناحية الموضوعية، أمرا طبيعيا لمن كان فى مثل ظروف حسنين، إذ إنه ارتبط ببهية وهو يجتاز طور المراهقة، فهى خطبة ترتوى من نبع الجنس وحده دون اعتداد بأى شىء آخر، فلما نضج تفكيره، وتفتحت أمامه معالم حياة جديدة راح يراجع نفسه الحساب، واستقر رأيه على فك الارتباط القديم، والتطلع إلى الارتباط بطبقة أخرى.

ومهما تكن وجهة النظر فى هذا الموضوع فإن هذا التحلل من جانب حسنين يعد تحللا من آثار الماضى ومحاولة للانفصال عنه. وفى سعيه إلى الارتباط بالطبقة الجديدة تقدم أحمد بك يسرى ليطلب يد ابنته التى نالت إعجابه، بيد أن ماضى أسرته الذى حاول الإفلات منه كان وراءه يلاحقه، فقد رفض أحمد بك طلبه بعد أن نمى إلى علمه ما يمارسه أخوه من حياة (البلطجة) والإجرام، وما كانت تمارسه أخته من مهنة الخياطة بغية الكسب والارتزاق.

لقد كان حسنين يشعر دائما بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقه فوق رأسه تهدده فى كل حين، وها هى قد أهوت على يافوخه ونثرته هشيما.(١).

ومع إحساسه بخيبة الأمل، ومقته الشديد لمسلك أخيه حسن لم يستطع مقاومة عاطفة الأخوة عنده، حينما جاءه حسن بمسكنه بمصر الجديدة، محمولا بين رجلين من أصدقائه، ورأسه معصوبة ينزف منها الدم بتأثير معركة دارت بينه وبين بعض أعدائه الذين كانوا يتربصون له، ثم انقضوا عليه غدرا وسلبوه ماله ولاذوا بالفرار، ولم يستطع حسنين أن يبلغ البوليس بما حدث حتى لا يقضى على أخيه وهو هارب منه، واكتفى بعلاجه فى المنزل.

ثم كانت الفاجعة بعد أيام حين طلب ضابط نقطة السكاكينى حسنين فى مقابلة عاجلة. وفى النقطة كاشفه الضابط بأن أخته ضبطت فى بيت بالسكاكينى، ثم أطلق سراحها وسلمها إليه، لقد ظل حسنين فيما مضى يقاوم آثار الماضى الشقى بقوة وشراسة لكنه الآن عاجز تماما عن أية مقاومة، بعد أن حاصره الماضى حصارا عنيدا. ومن ثم لم يجد من طريق أمامه إلا أن يقود أخته إلى النيل لتقذف بنفسها فى خضمه المتلاطم، وحينما كانت تهوى إلى قاع النيل كانت نفسه تهوى معها إلى قاع الهزيمة والضياع.

الظاهرة الثالثة، السقوط الجنسى وقد غصت به روايات نجيب محفوظ، وبدا فى جزء منه مرتبطا بالظاهرة السابقة ارتباط النتيجة بالمقدمة، بمعنى أن هذه الممارسة غير المشروعة للجنس عند بعض الفتيات كانت وسيلة للكسب والارتزاق، وأداة لمغالبة آلام الفقر والحرمان، وبدا فى جزئه الآخر ضربا من إشباع الغريزة التى فطر عليها جنس الحيوان بعامة، وليس من اليسير فصل كلا الأمرين عن صاحبه فصلا تاما، بأن تخلص بعض الحالات لمجرد الرغبة فى الكسب، ويخلص بعضها الآخر لمجرد إرضاء النزوة وإشباع الغريزة، فكثيرا مايختلط الأمران، لكن الظاهرة، موجودة بكثافة على كل حال.

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٤٤.

ولعل أول ما يصادفنا منها فى روايات نجيب محفوظ الاجتماعية جامعة أعقاب السجائر فى (القاهرة الجديدة) التى التقى بها محجوب عبد الدايم ذات مساء، وهى عائدة لتوها من بين أحضان أحد البوابين النوبيين، ثم نقدها ثلاثة قروش حسبما طلبت، وغنى عند البيان أن (إحسان شحاته) فى هذه الرواية مثل حى لهذه الظاهرة، وفى الوقت نفسه أحد النماذج الإنسانية القليلة التى باعت شرفها رغما عنها، ودفعت دفعا إلى السقوط، فقد كانت على جانب كبير من الجمال لكنها سليلة أبوين منحرفين لم يضمرا للأخلاق احتراما قط، وكانت شركتهما عشقا قبل أن تصير زواجا، وظل أبوها يرتزق فى سوق النساء بجماله وصفاقته حتى تزوجته أمها، ووهبته ما ادخرت من مال ليتاجر به، فبدد ما بدد على المخدرات والقمار وبقيت له دكان سجائر صغيرة. ولكنه كان يقول لنفسه متعزيا: «ضاعت حياتى حقا لكن البركة فى إحسان». فوجدت فيه الفتاة كما وجدت فى أمها عونا للشيطان والسقوط ولكنها لم تسارع إلى السقوط»[1]. وقد تعلق قلب إحسان، أول الأمر بعلى طه، أحد طلاب الجامعة المقيمين بدار الطلبة المواجهة لدارهم الصغيرة البالية، وأعجبها فيه شبابه وجماله ومستقبله، وعقدت آمالها على الزواج منه، بيد أن والدها لم يبد ارتياحا لذلك وقال عنه.إنه شاب فقير، حتى السجائر لا يدخنها! وقال لابنته ذات مرة ساخراً.. مبارك عليك الشاب الجميل الذى بعثه الله ليجوعنا[2]. إنه إذن يبحث عن صيد ثمين تنال منه الأسرة جميعا ذات الصغار السبعة ما يكفيهم غائلة الجوع، ولتكن إحسان الطعم الذى يردى الفريسة. هكذا تبدلت الحال بإحسان،وانصرفت عن على طه كارهة، ووقعت فى شراك قاسم بك فهمى، الذى أغرق أسرتها بالعطايا، وأشبع نهم والديها إلى المال، ولم تتردد فى الإفصاح عن ذلك حين سألها محجوب عبد الدايم، بعد زواجه الصورى منها. قال لها محجوب، وهما جالسان فى شرفة منزلهما بالزمالك:

(١) القاهرة الجديدة ص ٢٠.

(٢) انظر السابق ص ٢١.

ـ لماذا فعلت ما فعلت؟!

ـ فاحمر وجهها وقالت بحدة: ولماذا قبلت؟

ـ فقال بسرعة وبلهجة لينة توحى بالاعتذار.

ـ أنا لا أحاسبك ولكنى أريد أن أفهم .. لماذا.. لماذا.. ألم!؟

وأغلق فمه مرغما وقد تورد وجهه،ثم استدرك قائلا: على طه..!؟

ـ وقاطعته بسرعة وبنفس اللهجة الحادة الغاضبة.

ـ لا محل لذكر..

ـ فسألها بصوت خافت.

ـ وقاسم بك!؟

وقطبت، وجعلت تقرض ظفرها بانفعال ثم قالت بحدة: حملنى على معرفته ما حملك على قبول هذا الزواج[1].

وقد يختلف الأمر قليلا بالنسبة لسقوط حميدة (فى زقاق المدق). أجل إنها ربيبة[2] بيئة شعبية فقيرة، هى بيئة الزقاق القريب من حى الحسين، وهى بهذه النشأة الفقيرة تشبه إحسان فى نشأتها، لكها تختلف عنها فى أن إحساسها بالأنوثة كان طاغيا، وفيضان الجنس عندها كان عارما، وقد تجاوب ذلك فى نفسها مع الرغبة فى هجر الزقاق وأهله، والبعد عن حياته الخامدة الرتيبة والتطلع إلى حياة الترف والمتعة...، ولذا فانها كثيرا ما كانت تتهكم بالزقاق وأهله، وتنم نظراتها إليهما عن سخرية واستخفاف، يدل على ذلك قولها ذات مرة، وقد أطلت من نافذة حجرتها المطلة على الزقاق، ملقية بصرها بين مصراعيها المنفرجين قليلا:

---

(١) القاهرة الجديدة ص ١٦٠.

(٢) توفيت أم حميدة الحقيقية وحميدة فى سن الرضاع، فتبنتها شريكاتها فى الاتجار ببعض الأخلاط الجالبة للسمنة، وعرفت باسم أم حميدة انظر الرواية ص ٢٨.

«مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة، دمت ودام أهلك الأجلاء.يالحسن هذا المنظر. ويا لجمال هؤلاء الناس ماذا أرى؟! هذه حسنية الفرانة جالسة على عتبة الفرن كالزكيبة، عينا على الأرغفة وعينا على جعدة زوجها، والرجل يشتغل مخافة أن تنهال عليه لكماتها وركلاتها. وهذا المعلم كرشة القهوجى متطامن الرأس كالنائم وما هو بالنائم، وعم كامل يغط فى نومه والذباب يرقص على صينية البسبوسة بلا رقيب. آه. وهذا عباس الحلو يسترق النظر إلى النافذة فى جمال ودلال، ولعله لا يشك فى أن هذه النظرة سترمينى عند قدميه أسيرة لهواه، أدركونى يا هوه قبل التلف. أما هذا فالسيد سليم علوان صاحب الوكالة، رفع عينيه يا أماه وغضهما، ثم رفعهما ثانية، قلنا الأولى مصادفة، والثانية يا سليم بك؟! مصادفة كل يوم فى مثل هذه الساعة!؟ ليتك لم تكن زوجا وأبا إذ بادلتك نظرة بنظرة، ولقلت لك أهلا وسهلا ومرحبا هذا كل شىء، هذا هو الطريق فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتى يقمل؟! ها هو ذا الشيخ درويش قادما يضرب الأرض بقبقابه..

ـ وهنا قاطعتها أمها فى سخرية: ما أحق الشيخ درويش أن يكون زوجا لك!

ـ فلم تلتفت إليها، ورقصت لها عجيزتها وهى تقول: يا له من رجل مقتدر. يقول إنه أنفق فى حب السيدة زينب مائة ألف جنيه.

ـ فهل يبخل علىّ بعشرة آلاف؟!

ثم تراجعت فجأة كأنها ملت موقفها، وعادت إلى المرآة ملقية إليها نظرا فاحصا، وتنهدت وهى تقول: يا خسارتك يا حميدة[1]»

وقد أغرت حميدة بدلالها وأنوثتها (عباس الحلو) الحلاق فهام بحبها وسعى إلى الزواج منها، وتمت خطبتها له بموافقة أمها، ورأى أن يعد نفسه لهذا الزواج بترك عمله فى صالون الحلاقة بالزقاق والعمل بمعسكرات الاحتلال الإنجليزى فى منطقة القناة، حيث الحرب العالمية الثانية قائمة، وفرص العمل هناك كثيرة.

---

(١) زقاق المدق ص ٣١ ـ ٣٢.

وارضت هذه الخطة طموح حميدة ولبثت تنتظر عودة عباس الذى سوف ينقذها من حياة الزقاق، ويهيئ لها حياة جديدة بما يحمله معه من مال وفير، بيد أن نوازع نفسها الظمآى إلى الجنس وأشواقها الجارفة إلى التنعم بالمال لم تكن قد استقرت تماما، وما زالت فى حال من التوثب والقلق، وتحين الفرص الأفضل، وهذا يفسر لنا قبولها خطبة السيد سليم علوان صاحب الوكالة، فى أثناء غياب عباس بمعسكرات التل الكبير، على الرغم من فارق السن بينهما، ومعرفتها بأنه رب أسرة، وأن أولاده يشغلون مناصب مرموقة. لكن هذا الزواج لم يتم بسبب الذبحة الصدرية التى ألمت بالسيد سليم(١).

لم تكن حميدة إذن بوضعها الطبقى وتكوينها النفسى بمنجاة من السقوط إذا سنحت الفرصة، واعترضها واحد من هؤلاء الذين خبروا هذا الميدان ومارسوا العمل فيه تحت أى شعار، وعرفوا كيف يصيدون ضحاياهم من أماكن مختلفة حتى أصبحت مهنتهم إمداد سوق الرقيق الأبيض بعناصر جديدة وقد قدر لها هذا الشخص فى (فرج إبراهيم)، الشاب الأنيق الذى وفد إلى الزقاق ذات مساء ليشهد حفل دعاية انتخابية، فاسترعى اهتمامه ملامح حميدة ونظراتها فراح يتفحصها (بعينين نافذتين)، ولما كان مقتنعا بأنها صيد لا يمكن إفلاته فقد أخذ يسلك إلى الإيقاع بها كل سبيل، يتردد على القهوة المقابلة لمسكنها ويعابثها فى الطريق، ويوقظ فى نفسها شعور الغرور والترفع على الزقاق وأهله بالإطراء على حسنها وملاحتها، وأنها خلقت من طينة أخرى غير التى خلق منها أهل الزقاق، ومع كثرة إلحاحه ومطاردته من ناحية، ورغبتها الخفية فى استطلاع هذا العالم المجهول الذى يوجد، بالقطع بعيدا عن الزقاق ضعفت مقاومتها، واجتذبها الإغراء حتى أسلمت نفسها إليه مرة ومرة، وتوجهت معه أخيرا إلى مسكنه بشارع شريف، طامعة فى أن يحقق أحلامها بالزواج منها، لكن هذه الأحلام تبددت بعد أن صارحها بالرفض القاطع ولم يكن أمامها من سبيل إلى العودة إلى الزقاق فقد وقع المحظور وضاع كل شىء(٢).

---

(١) انظر السابق ص ٣١ ـ ٣٢.

(٢) انظر السابق ص ١٦٦ ـ ١٨٠ ، ١٩٥ ـ ٢٢١.

انضمت حميدة إذن إلى مجموعة العاهرات الأخريات التى أطلق عليهن فرج جميعا اسم (مدرسة الرقص) ودعا نفسه ناظرا لها، واستقدم بعض المخنثين والفتيات لتدريب أعضائها، والحقيقة أنها كانت معرضا للجنس فى أحط صوره[١]، ومباءة للكسب بتجارة الأعراض.

وإذا كان مصير إحسان فى (القاهرة الجديدة) قد انتهى إلى التمزق والضياع فإن مصير حميدة هنا قد انتهى إلى مثل ذلك،لكن بصورة دموية أدى إليها الشعور بالغيرة من جانب عباس الحلو حين رآها بعد عودته من التل الكبير تعابث أحد الجنود الإنجليز فى حانة من حانات شارع فؤاد فقذفها بزجاجة فى وجهها، وأثار ذلك هياج من بالحانة من الجنود الإنجليز فانقضوا عليه وأشبعوه ضربا حتى لفظ أنفاسه.

وقد رأينا من قبل أن نفيسه فى (بداية ونهاية) آل مصيرها إلى الانتحار فى نهر النيل بين يدى شقيقها حسنين، وكان هذا المصير نهاية حزينة لمرحلة السقوط الجنسى التى امتدت عدة سنوات، بدأت هذه المرحلة عقب وفاة الأب (كامل على) واحتراف نفيسه مهنة الخياطة لمساعدة أمها وإخوتها على مواجهة أعباء الحياة الجديدة، فظروفها الاجتماعية إذن تتشابه إلى حد كبير مع ظروف إحسان وحميدة، من حيث إن كلا منهن نبتت فى بيئة اجتماعية فقيرة، أو بعبارة أخرى، سليلة الطبقة المتوسطة الصغيرة لكنها لم تكن فى جمال إحسان أو ملاحة حميدة، بل على العكس من ذلك كانت دميمة، عديمة الجاذبية، ولعل ذلك كان هو السبب المباشر فى سقوطها وانزلاقها إلى هاوية الخطيئة، إذ بدا هذا المسلك من جانبها ضربا من إثبات الذات، وتعويضا عن إحساس بالنقص، وتنفيسا عن آمال تحترق بالداخل، فها هى تذهب إلى بيت عروس لتخيط ثياب عرسها، فتحرك فيها مناظر الثياب، وجلسة العروسين أمامها فى دلال مشاعر الأنوثة التى فطرت عليها كل فتاة، وهى الرغبة فى الاقتران بالرجل، والارتباط به، والعيش معه فى فراش واحد والاستمتاع بالأمومة فى ظله.

---

(١) انظر ص ٢٣٣ وما بعدها.

لكن ذلك يبدو بالنسبة لها أمرا صعب المنال لا تلوح له أية بادرة فى الأفق، فقد خلقت عاطلة من الجمال الذى يجذب إليها قلوب الرجال، ومات أبوها الذى كان معقد آمالها، وهى فى الثالثة والعشرين من العمر، فأى مستقبل مشرق تؤمله؟ وأية أحلام وردية تنتظر تحقيقها؟. لقد ارتدت إليها آمالها فى المستقبل خائبة كسيرة «ولم تجد من متنفس عن توتر أعصابها الا فى الشك والسخرية من نفسها وإخوتها والناس فاشتهرت بالعبث الضاحك الذى تتوارى خلفه مرارة فى الأعماق. ولم تكن لها حيلة فى إحساسها، فالواقع أن غريزتها الأنثوية كانت الشيء الوحيد الذى سلم من النقص والضعف واستوى ناضجا حارا، فلم يخل قلبها من عذاب سجين وقفت له تربيتها وكرامتها وأسرتها بالمرصاد ولكن منظرا كالذى رآته اليوم ببيت العروس كان خليقا بأن يهزها هزة عنيفة قاسية) (١).

فبدا لها أن تمارس لعبة الحب على استحياء، مع (سليمان) البقال بعطفة نصر الله التى تسكن فيها، ولم يكن سليمان شابا ذا رجولة بادية بل كان شابا يجمع بين بلاهة الذهن وبلادة الإحساس.

ومع ذلك راحت تتهيأ لمناوشته أملا فى أن يتزوج منها، ثم صارا يتواعدان على الخروج فى بعض الأمسيات، واتسعت دائرة الخطأ رويدا رويدا، حتى انقادت له ذات مساء إلى منزله، وفى نشوة المنى بالزواج وقعت الجريمة، واستمرت العلاقة قائمة بينهما، ولعلها زادت وثوقا أكثر من ذى قبل طمعا فى إتمام الزواج سترا لما اختل واستدراكا على ما فرط، بيد أن سليمان كان محكوما بإرادة أبيه خاضعا لرأيه وسلطانه، وقد شاء أن يخطب له عروسا، فلا يستطع أن يرد رأيه أو يخالف رغبته، وما عليه إذن إلا أن يبتعد عن نفيسه ويقطع ما بينه وبينها، واشتد ذلك على نفس نفيسه وأوقعها فى دوامة من المرارة واليأس، لكن أعماقها بدت، بعد عدة أسابيع، تتحرك بالرغبة المشبوبة، ولما كان آخر أمل لها فى الحياة الزوجية قد انطفأ، ولم يبق لها من (الشرف) ما تحرص عليه فقد لانت نفسها أمام معاكسات (محمد الفل) صاحب إحدى الجراجات الذى دأب على معاكستها منذ وقت قصير،

---

(١) بداية ونهاية ص ٧٢.

موقنة سلفا بأنه لا يطمع فى الزواج منها بحال من الأحوال، وبدا لها أول الأمر أن تعلل استجابته له بمدى حاجتها وحاجة أسرتها إلى النقود، ولم يكن ذلك بعيدا عن الصواب فهو لا شك فيه، لكن هناك حقيقة أخرى لا يستطيع قلبها أن ينكرها وهى رغبة الجنس التى بدأت تتماوج فى باطنها [١]، ولم يكن من الممكن لنفيسة أن تستنقذ نفسها من الوحل الذى تتمرغ فيه بعد أن تصالحت عليها رغبة الجنس ورغبة المال معا، فباتت تتبع كل طالب وتستجيب لكل إشارة مع ما كانت تلقاه أحيانا من ضروب الإهانة والازدراء [٢]، لكن ما لجرح بميت إيلام! وآل أمرها أخيرا إلى الوقوع فى قبضة الشرطة بأحد البيوت السرية فى حى السكاكينى، على نحو ما سبقت الإشارة.

وفى الثلاثية بدت علاقة الجنس غير المشروعة أمرا شبه عادى، أو ضربا من النشاط الذى تمارسه الطبقة المتوسطة التى نالت حظا لا بأس به من المال، فانصرفت إلى الاستمتاع بلذائذ الحياة وشهواتها بصورة منتظمة متكررة، فكان أحمد عبد الجواد وصحبه يعقدون كل مساء تقريبا مجالس الأنس والطرب، ليتساقوا كئوس الخمر على أنغام الموسيقى، وتطريب المغنيات اللائى اشتهرن باسم (العوالم) أمثال (جليلة) و (زبيدة) و (زنوبة) وكانت حياة هؤلاء (العوالم) خالصة للمتعة، حتى استحال ذلك عملا دائما ومهنة ثابتة دون تحرج أو تأثم، فكن يقمن بإحياء حفلات للعرس، ويرتبطن بصداقة بعض الرجال صداقة أساسها نشوة الكأس ولذة الهوى، والنفع المادى، وقد تدهورت حياة بعض هؤلاء العوالم بمرور الزمن فتحولت بيوتهن إلى أوكار للدعارة يلتمسن منها الرزق والقوت، وقد يلتقى فى أحدها الأخوان فى وقت واحد، دون سابق اتفاق أو علم، اللهم إلا الرغبة المتأججة عند كليهما فى إشباع غريزته[٣].

---

(١) انظر السابق ص ١٦٣ ـ ١٦٩.

(٢) انظر السابق ص ١٦٩، ٢٤٧، ٢٥١.

(٣) كما حدث فى لقاء ياسين عبد الجواد بأخيه كمال ببيت ورد فى (قصر الشوق) ص ٣٩٥ ـ ٤٠٧ وانظر مغامرات كمال الجنسية فى بيت جليلة فى (السكرية) ص ١٢٩ إلى ٢٣٥، ٢٥٢ ـ ٢٥٧.

على أننا نلتقى فى الثلاثية بصنف آخر من النساء لم يحى حياة العوالم فى بيع الهوى والكسب فى سوق الطرب، لكنه انحدر إلى هاوية السقوط الجنسى بتأثير الغريزة الكامنة فى أعماقه، مثل (بهيجة) أرملة محمد رضوان التى كان بيتها يجاور بيت أحمد عبد الجواد فى حى بين القصرين، فبعد مضى شهرين على وفاة زوجها راحت تزين طريق الغواية والإغراء أمام أحمد عبد الجواد بأن زارته فى متجره، وجاذبته من الأحاديث ما اعتبره إشارة بدء له بالوصال ويبدو أنها لم تسلم من السقوط طوال مرض زوجها بالشلل الذى ألزمه الفراش، فوقعت فى شراك بعض الصيادين قبل أحمد عبد الجواد، أو بالأحرى أوقعته هى فى شراكها.

وقد أيقن أحمد عبد الجواد ساعة لوحت له بفتح الطريق أمامه أنه كان ملهما حين رفض خطبة ابنه فهمى من ابنتها مريم، وأنه بهذا الرفض جنبه الوقوع فى مأساة دامية، إذ إن مسلك البنت فى الغالب، لن يتغير عن مسلك أمها، كما أيقن فى الوقت نفسه بضرورة أن يحول بين هذه المرأة المستهترة اللعوب وبين بيته الطاهر حتى لا يدنس بدنسها وذلك «بأن يوحى لها بقطع أسبابها بزوجه رويدا، منتحلا ما يعن له من أعذار حقيقية ببلوغ الهدف دون مساس بكرامتها، هذه المرأة التى باتت أقرب ما تكون إلى فؤاده وأبعد ما تكون عن احترامه فى لحظة واحدة[1]»!.

ويغلب على الظن أن التى ترد هذا المورد العطن تتهاوى عندها سائر القيم وتصبح بلا وجود، فلا تبالى كيف تشبع رغبتها، ولا أى طريق تسلك إليها فالغاية عندها تبرر الوسلة، حتى لو كان ذلك على حساب سعادة أقرب الناس إليها، وأوضح مثال على ذلك هو بهيجة نفسها، التى تقدم ياسين عبد الجواد لخطبة ابنتها مريم، بعد طلاق زوجته السابقة، فقد راقتها فحولته وصبوة شبابه، وراحت تنازله فى حلبة الغرام والهوى، وتتردد على بيته الذى ورثه عن أمه بقصر الشوق زائرة مواظبة. ما إن يحل الظلام حتى تتلفع بملاءتها وتأخذ طريقها، دون أن

---

(١) انظر بين القصرين ص ٢٥١ ـ ٢٦٠، ٢٧٤ ـ ٢٩٤.

تحس فى لحظة من اللحظات بوخز الضمير، بل إن طغيان الشهوة أعمى عندها كل منافذ الإحساس وأحالها نموذجا للأنانية الدنيئة، وزين لها الاعتذار عما تفعل بأن ابنتها لا تزال فى نضرة جمالها، ولن يغيرها انصراف ياسين عنها فسوف يأتيها خاطب اليوم أو غدا.![1] ومع أن ياسين أتم زواجه من مريم، وعاشت معه فترة من الوقت فإن سلوكه فى المجون والعربدة ومخادنة النساء أساء إلى فراش الزوجية، وأدى إلى وقوع الشجار بينهما ذات ليلة فأطلق لسانه بالطلاق، وقررت هى مغادرة البيت، ولا نراها بعد ذلك إلا إحدى بائعات الهوى فى حانة من حانات الخمور والدعارة إبان نشوب الحرب العالمية الثانية.

الظاهرة الرابعة، الشذوذ الجنسى، وقد بدت هذه الظاهرة فى روايتين اثنتين إحداهما (زقاق المدق) والأخرى الثلاثية، مع تباين دوافع ظهورها فى كلتيهما، ففى (زقاق المدق) نرى المعلم كرشة قد قضى عمره الذى شارف الخمسين فى أحضان الحياة الشاذة، حتى خال لطول تمرغه فى ترابها أنها الحياة الطبيعية، هو تاجر مخدرات اعتاد العمل تحت جنح الظلام، وهو طريد الحياة الطبيعية وفريسة الشذوذ، واستسلامه لشهواته لا حد له ولا ندم عليه ولا توبة تنتظر منه. بل إنه ليظلم الحكومة فى تعقبها لأمثاله، ويلعن الناس الذين جعلوا من شهوته الأخرى مثارا للازدراء والاحتقار، فيقول عن الحكومة: «إنها تحلل الخمر التى حرمها الله، وتحرم الحشيش الذى أباحه! وترعى الحانات الناشرة للسموم فى حين تكبس (الغرز) وهى طب النفوس والعقول. وربما هز رأسه أسفا وقال: (ماله الحشيش)! «راحة للعقل وتحلية للحياة وفوق هذا وذاك مدر للنسل»!. وأما عن شهوته الأخرى فيقول بقحته المعهودة: «لكم دينكم ولى دين»!. وبتأثير هذه الشهوة المنحرفة كان لا يني يبحث عن غلام يخلبه منظره فيتعقبه حتى يوقع به. وكثيرا ما حاولت زوجه ثنيه عن هذه العادة المريضة، واستمر الخلاف بينهما بسببها، لكن هيهات! فقد تسممت نفسه بهذا الداء، ولم يعد من اليسير شفاؤه منه[2].

---

(١) انظر قصر الشوق ص ١٤٣ ـ ١٤٩.

(٢) انظر زقاق المدق ص ٤٩ ـ ٥٩، ٧٧ ـ ٨٥.

ممارسة الشذوذ الجنسى هنا إذن غاية فى ذاتها لا ترتبط بشىء آخر، ولا يتجاوز تحليلها سوى أنها نتيجة انحراف فى الطبيعة البشرية عند بعض الشخصيات أخذت، بحكم الاستمرار، وضع الإلف والعادة.

أما فى الثلاثية فقد ارتبطت الظاهرة بالانتماء السياسى، إذ نرى عبد الرحيم باشا عيسى ـ أحد أقطاب حزب الوفد ـ ملوثا بهذه الآفة، وقد أتاح له مركزه ونفوذه، وحياته فى فيللته الأنيقة بحلوان، فرصة كبيرة لتحقيق أغراضه، بل كان له وسطاء وقوادون ييسرون عليه المهمة ويجلبون الصيد الذى يروقه، والشعار المرفوع حينئذ هو شعار المشاركة فى العمل السياسى، والولاء للحزب الواحد لكنه شعار ظاهره الرحمة وباطنه العذاب! إن صح هذا التعبير هنا.

تتكون معالم الصورة الشاذة التى نراها فى (السكرية) بجانب عبد الرحيم باشا، المشار إليه سابقا، من حلمى عزت، ورضوان ياسين الطالبين بكلية الحقوق، كلاهما زميل لصاحبه فى الدراسة وصديق حميم له، وبلغ من وثاقة العلاقة بينهما أن رضوان كان يبيت مع صديقه بمنزله فى حى المنيرة بعض الليالى إذا تأخر بهما السهر فى استذكار الدروس، وقد اتفقا كذلك فى الاهتمام بالسياسة والانتماء لحزب الوفد، والعمل لحسابه بين صفوف الطلبة فى الجامعة، وكان كلاهما يهتم بأناقة ملبسه وحسن هندامه، فضلا عما كان يتسم به رضوان من وسامة الطلعة وبهاء الملامح.

والحق أن هناك رابطة أخرى خفية قربت ما بين الشابين وهى شذوذ الطبيعة وانحراف المزاج، ومهما يكن فإن حلمى عزت كان موصول السبب بعبد الرحيم باشا، وما أن زاره صديقه رضوان ذات مساء وتحادثا معا حول قضايا السياسة، وأبدى رضوان تحمسه لمسلك الوفد تجاه المفاوضات مع الإنجليز، حتى ابتسم حلمى وقال:

ـ يبدو أنك كنت تحادثنى بهذه الحماسة عندما وقعت عيناه عليك؟

ـ من؟

ـ فابتسم حلمى ابتسامة غريبة، وقال:

ـ كلما تحمست تورد وجهك وبرز جمالك فى أحسن أحواله، وفى لحظة من تلك اللحظات السعيدة رآك ولا شك وأنت تحادثنى، كان ذلك يوم ذهب وفد الطلبة إلى بيت الأمة داعين إلى الاتحاد، ألا تذكر ذلك اليوم؟

فتساءل رضوان باهتمام لم يحاول إخفاءه.

ـ نعم، ولكن من هو؟

ـ عبد الرحيم باشا عيسى!

فتفكر رضوان قليلا ثم تمتم.

ـ رأيته مرة عن بعد.

ـ أما هو فقد رآك لأول مرة.

وارتسمت على وجه رضوان علامة استفهام، فعاد حلمى يقول:

ـ وعندما قابلنى عقب انصرافك سألنى عنك، وطلب إلى أن أقدمك إليه فى أول فرصة!

وتبسم رضوان ثم قال: هات كل ما عندك.

فقال حلمى وهو يربت منكب صاحبه.

ـ دعانى وسألنى بخفته ـ على فكرة هو خفيف جدا ـ من المليح الذى كان يحدثك؟ فأجبته: إنه زميل فى الحقوق، وصديق قديم اسمه كذا... إلخ فسألنى باهتمام: ومتى تقدمه إلىّ؟ فسألته بدورى متجاهلا غرضه. وله يا باشا؟ فانفجر قائلا كالغاضب ـ هكذا تبلغ به خفة الروح أحيانا ـ لأعطيه درسا فى الديانة يا بن الكلب، فضحكت بدورى حتى كتم فمى بيده، وامتد الحوار بين الصديقين، وتأكد رضوان من أن حلمى باشا على نحو ما سمع عنه، ومهد حلمى الطريق أمامه كى يوثق صلته به، فهو رجل كبير المقام، ظريف ذو نفوذ، ولعل شيخوخته أجل فائدة من الشباب ثم قال ستكون ضمن مريديه، ولم لا؟ إنه من شيوخ الساسة ونحن من شبابهم![1].

---

(١) انظر السابق ص ٨٠.

إن حلمى عزت أحد الواصلين على الباشا لكنه هنا يؤدى دور القواد الوضيع، ويستغل رداء السياسة فى أداء هذا الدور بإحكام،يسيل معه لعاب الشواذ من الشبان، أمثال رضوان ياسين الذى وجد فى رداء السياسة حماية له هو أيضا، فراح يتردد مع حلمى على فيللا عبد الرحيم باشا بحلوان، وقد كانت هذه الفيللا مقصدا لكثير من الناس من ذوى النشاط السياسى، وبخاصة حزب الوفد، لكن تردد رضوان مع صديقه، وإن اكتسب هذه الصفة فى الظاهر، كانت له غاية أخرى لا تتحقق إلا بعد أن ينفض الجمع وتهدأ الحركة ويفرغ الباشا لمجلس أنسه. وقد حرص الباشا فى لقائه الأول بالصديقين على أن يزين لرضوان طريق الانحراف والشذوذ، فنصحه بالاجتهاد والنزاهة فى العمل، وما عد ذلك من شئون حياته الخاصة له الحرية المطلقة فى ممارسته على النحو الذى يراه، وكأن الإنسان ليس بناء واحدا متكامل الظاهر والباطن أو العام والخاص. إن نزاهة الفرد فى العمل تقتضى نزاهته فى السلوك الخاص، لأن النزاهة قيمة أخلاقية لا تقبل التجزئة ولا يمكن أن يتصف بها الفرد فى جانب من حياته دون الجانب الآخر.

وأيا ما يكن الأمر فقد كان للباشا عميل ثابت فى هذا الجانب القذر من حياته، هو (على مهران) الملقب بوكيل الباشا، وكان رجلا ماجنا داعرا يفد إليه الشواذ من طلاب العمل، فيقدمهم إلى الباشا حتى ينالوا الحظوة عنده، ثم يعقب ذلك إلحاقهم بما يطمحون إليه من وظائف(١). وبسبب هذه العلاقة الملوثة بين عبد الرحيم باشا ورضوان ياسين قام بإلحاق رضوان بمنصب سكرتير الوزير حين تقلد هو منصب الوزير لإحدى الوزارات، ولم يكن قد مضى على حصول رضوان على ليسانس الحقوق سوى شهر واحد(٢). وهذا عرض من أعراض الفساد السياسى الذى انحدر إليه بعض المشتغلين بالسياسة فى الفترة الماضية من حياة المجتمع المصرى.

الظاهرة الخامسة، ازدواجية السلوك، وأعنى بها تناقض مسلك الفرد فى

(١) انظر السابق ص ١٦٦ ـ ١٦٧، ٣٦٠.

(٢) انظر ص ٢٠٧، ٢٠٨.

حياته الخاصة مع ما يبدو عليه أمام الآخرين، فهو يجمع في ذاته بين سلوكين متباينين، أحدهما يتسم بالسمو والنبل والاستقامة، ويتصف الآخر بعكس هذه الصفات، وهو بالأول يحاول استجلاب رضا المجتمع وإظهار احترامه لقيمه وتقاليده، على حين هو في الآخر يصدر عن نفسه الحقيقية دون زيف أو افتعال، فهو أشبه ما يكون بالعملة الزائفة التي يتألف جوهرها من معدن غير نقي لكنها براقة القشرة خداعة الطلاء. ونماذج هذه الازدواجية نراها في (القاهرة الجديدة) ممثلة في (عبد العزيز بك راضي) أحد أصحاب النفوذ في وزارة الداخلية، وكان يتقاضى ممن يلحقه بعمل من الأعمال نصف مرتبه لمدة عامين، ولما عرض سالم الإخشيدي اسمه على محجوب عبد الدايم - حين كان يسعى إلى الوظيفة بعد التخرج - وافق محجوب على الاتصال به وعد عرضه أيسر العروض، لكن الإخشيدي أخبره بأنه لا يمكن الاتصال به قبل شهر ونصف، بعد عودته من أداء فريضة الحج! وهكذا يبدو الازدواج في شخصية عبد العزيز بك، فواجهتها تستجيب لمناسك الدين وشعائره بما تتطلب من نزاهة وعفة وعون للمحتاج، وخلفيتها تبتز الأموال من طلاب العمل وتسرق نصف ثمرة جهودهم لمدة عامين!

والسيدة (إكرام نيروز) في الرواية نفسها تتولى الإشراف على ما يسمى (جمعية الضريرات) التي أنشأتها، وتدعو لإقامة حفلة خيرية لصالح الضريرات، لكن هذا الحفل يتمخض عن لقاء راقص نشوان يتحول فيه مبنى الجمعية إلى حانة للشراب والرقص، تدور فيها الكئوس، وتتلامس الصدور، وتنتهي بمسابقة في الجمال بين الفتيات ولعل أوضح ما يدل على هذه المفارقة بين الواجهة المعلنة والحقيقة المستترة، أو بين ما يقال في الظاهر وما هو كائن في الواقع ما وضعه محجوب عبد الدايم عقب انتهاء الحفلة من تخطيط أولي للمقال الذي سيكتبه عنها لينشر في مجلة (النجمة) التي يعمل بها، حتى يحوز القبول لدى السيدة إكرام منشئة الجمعية، ويظفر بوساطتها في تعيينه، يقول نجيب محفوظ: «وعند ضحى اليوم الثاني كان محجوب يقطع حجرته الصغيرة ذهابا وجيئة مفكرا في المقال الخطير. ماذا يقول؟ كيف يبدأ؟ وبم يختم؟ ثم ركز ذهنه في حصر النقط الهامة، ثم هداه منطقه إلى طريقة لبقة في كشف النقط الخطيرة، فبسط صفحة وشطرها نصفين بخط رأسي، وجعل لكل شطر عنوانا:

الحقيقة	ما ينبغى أن يكتب
١ـ إكرام نيروز كريمة رجل من صنائع الاحتلال	١ـ أسرة إكرام نيروز وعراقتها فى الوطنية.
٢ـ غرامها بالشبان.	٢ـ زوجة وفية وأم بارة.
٣ـ تفوقها فى الفرنسية وعجزها فى العربية	٣ـ اغترافها من الثقافتين العربية والفرنسية.
٤ـ دار الضريرات حانة.	٤ـ مشروعاتها الخيرية.
٥ـ مدعووها على مثالها.	٥ـ مدعووها على مثالها.
٦ـ المدعوون يهتمون بكل شىء إلا الضريرات	٦ـ عاطفة الخير[1].

وفى الثلاثية نجد أحمد عبد الجواد نموذجا صارخا لازدواج الشخصية، فهو يبدو أمام زوجه وأبنائه مثال الأب الصارم الجاد الذى يتحلى بالوقار والهيبة والاستقامة، ولا يتجاسر أحد منهم على أن يرفع صوته فى حضرته،أو يكسر رهبة السكون الذى يفرضه على البيت حين يحل فيه، وهو يؤدى فرائض الصلاة، ويصطحب أولاده الثلاثة ياسين، وفهمى، وكمال،الذى لا يزال فى سن الطفولة،إلى مسجد الحسين لأداء صلاة الجمعة كل أسبوع، لكن ما أن يحل المساء حتى يخلع رداء الوقار والجلال، ويرتدى رداء الانبساط والتحلل، ويلتقى بأصدقائه فى مجالس الأنس والطرب، حيث كئوس الخمر،وأنغام العود،وضربات الدف، ثم السهرة الحمراء بعد ذلك مع من يهفو إليها قلبه من (العوالم) .

ويعد عبد الرحيم باشا فى الثلاثية أيضا، نموذجا آخر لازدواجية السلوك. فتحت شعار النشاط الحزبى راح يمارس الشذوذ الجنسى بلا تحرج أو تأثم، وكان داعية لهذه الازواجية كما سبق أن ألمحنا فيما نصح به رضوان ياسين حين طالبه بالاجتهاد فى العمل، والانطلاق بعد ذلك فى حياته الخاصة على نحو ما يحب ويهوى، دون اعتداد بقيم المجتمع الإنسانى وفضائله.

وفى مجلس من مجالسه تلك، وكان يضم رضوان ياسين وحلمى عزت

---

(١) القاهرة الجديدة ص ١٠٢.

ووكيله على مهران، راح على مهران يقدم له شابا جديدا هو (عطية جودت)، المغنى الناشىء الذى جاء ليصل حباله بالباشا حتى يفتح له مغاليق الإذاعة، وبعد أن استغرق الباشا مع رضوان، وحلمى، وعلى مهران،فى أحاديث السياسة ركبه الضجر فجأة فهتف:

ـ حسبنا السياسة، غيروا الجو من فضلكم.

والتفت نحو الأستاذ عطية متسائلا: ماذا تسمعنا؟

ـ فأجاب عنه على مهران: الباشا سميع وابن حظ، وإذا رقت فى نظره تفتحت لك أبواب الإذاعة فقال عطية جودت برقة:

ـ لحنت أخيرا أغنية (شبكونى وشبكوه) وهى من تأليف الأستاذ مهران!

ـ فرمق الباشا وكيله، وسأله منذ متى تؤلف أغانى؟

ـ ألم أجاور فى الأزهر سبع سنوات، غرقت فيها فى مفاعيل وفعلاتن؟

ـ وما للأزهر وأغانيك الخليعة؟ شبكونى وشبكوه. ومن هو يا حضرة المجاور؟

ـ المعنى يا معالى الباشا فى ذقن الباشا.

ـ يا ابن الهرمة،

ـ ونادى على مهران السفرجى

ـ فسأله الباشا: لماذا تناديه؟

ـ ليهيئ لنا مجلس الطرب!

ـ فقال الرجل وهو ينهض انتظر حتى أصلى العشاء.

ـ فتساءل مهران باسما فى خبث: ألم ينقض سلامنا وضوءك؟[1].

---

(١) السكرية ص ١٦٧، ١٦٨.

وبهذا تختلط الصلاة، التى هى طهرة القلب، بمجلس المجون واللذة، ولا يبدو أن هناك إدراكا واضحا لدى عبد الرحيم باشا لكُنْه الخير والفضيلة، والحد الفاصل بينهما وبين الإثم والرزيلة، فلا بأس من أن يقوم بكل منهما فيستجيب فى الأول لحكم العادة، والظهور بما يرضى الناس، ويستجيب فى الثانى لأهواء نفسه الكامنة، ورغباتها الخفية.وبسبب من هذه الازدواجية نراه بعد ذلك يتهيأ لأداء فريضة الحج، ولكنه فى جلسة الوداع يحتاط به جلساؤه السابقون ويمتد بهم الحديث فى هذ ومجون، لا يترفع هو عنه، مع أنه سيشد رحاله فى الصباح إلى الأراضى المقدسة لأداء خامس أركان الإسلام، وهو الحج إلى بيت الله الحرام[1].

(١) انظر السكرية ص ٣٥٥ ـ ٣٧٦.

الشكل الفنى فى روايات نجيب محفوظ

سبق أن أشرت إلى أن أسلوب التناول فى الرواية الاجتماعية بعامة هو الأسلوب الواقعى أعنى الواقعية النقدية وهذا ينطبق انطباقا أوليا على روايات نجيب محفوظ السابقة وربما يبدو للوهلة الأولى أن نهج الواقعية النقدية يدمغ العمل الأدبى بالقتامة والسلبية. ويقف بالأديب بعيداً عن المشاركة الإيجابية فى معالجة مشكلات مجتمعه، إذ إنه يصف الواقع بمرارته ومآسيه دون أن يشير إلى طريق الخلاص، أو يعطى بارقة أمل فى المستقبل، وقد دفع ذلك بعض النقاد من ذوى الميول اليسارية إلى القول بأن نجيب محفوظ لم يقدم فى رواياته تلك سوى وصف لمأساة الطبقة التى ينتمى إليها، وهى البورجوازية الصغيرة، وما يؤدى إليه بحثها عن حل فردى لتناقضاتها من نهاية فاجعة أليمة، إنه اكتفى بالتسجيل فقط ولم يتقدم خطوة أبعد من ذلك، ومن هنا يخرج كل قارىء لرواياته، والغم يملأ قلبه، والضيق يسيطر على مشاعره، واليأس (أو ما يشبه اليأس) يجرى فى دمه، وإذا كانت هناك بعض شخصيات فى رواياته تتحدث عن الاشتراكية فإنها اشتراكية حالمة مثالية، حدودها الحقيقية فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية، وليست فهما جديا لمضمون الاشتراكية(١)

ولا جدال فى أن نجيب محفوظ فى رواياتة السابقة قدم صورا حية صادقة لشريحة اجتماعية هامة من شرائح المجتمع المصرى هى الطبقة المتوسطة الكبيرة والصغيرة معا، وسجل فى تلك الصور طرائق حياة هذه الطبقة وكشف عن مظاهر تفسخها وانحلالها على نحو ما شرحنا من قبل، وإذا كان هذا المنهج فى المعالجة الروائية يقوم على تشخيص الظواهر المرضية فى المجتمع ممثلة فى النماذج الاجتماعية المختارة للعمل الروائى، وتحليل أسباب هذه الظواهر بطريقة فنية فإن ذلك ينبغى ألا يصم العمل الروائى بالكآبة والسلبية، لأن الصدق الفنى مطلب ضرورى للأدب والفن بعامة، وليس على الأديب من بأس فى نقل هذا الواقع وتصويره بطريقته، ما دام

(١) انظر د. عبد العظيم انيس، محمود أمين العالم، فى الثقافة المصرية ص ١٦٠، ١٦٥، ١٦٦.

قد تمثل تجربته الفنية على هذا النمط. على أن الروائى بهذا النهج الواقعى يفتح عيون المجتمع على أمراضه ومشكلاته ويستثير لدى أبنائه الرغبة القوية فى علاج هذه الأمراض والمشكلات واستئصال شأفتها. وفى هذا تكمن الطاقة الإيحائية الهائلة لذلك النمط من الروايات، فهو ينبه إلى مواطن الداء ويكشف عن أسبابه، ويترك لمن يملك التغيير اختيار الطريق الملائم، ومعنى هذا أن المعول فى الحكم بالإيجابية أو السلبية على العمل الروائى، ليس هو تحقيق إحدى هاتين الصفتين فى مسلك الشخصيات الروائية، بأن يوصف العمل بالإيجابية حين يتصرف أشخاصه بطريقة إيجابية يبدو فيها تحديهم للواقع الأليم الذى يحيط بهم وانتصارهم عليه، كما يوصف بالسلبية إذا انتهت مقاومته بالعجز والإحباط، وإنما المعول عليه فى ذلك ـ كما يقول أنور المعداوى ـ (هو الموقف التأثيرى) لذلك الكاتب، وليس الموقف السلوكى لهذه الشخصية. فقد يكون الكاتب ـ من ناحية التأثير الانفعالى فى قرائه ـ إيجابى الهدف، على حين تكون الشخصية التى يرسمها سلبية السلوك أو سلبية الاتجاه، وعلى العكس إذا لم يستطع الكاتب أن يفجر فى وجودنا الداخلى تلك الطاقة الانفعالية بالنسبة إلى شخصية حرص على تلوين خطوطها بلون الاتجاه الإيجابى فهو كاتب سلبى، على الأساس التحديدى للسلبية التأثيرية.

إن الكاتب الإيجابى الهادف هو الذى يفتح عيون الطبقات على مشكلاتها، وذلك عن طريق تجسيم هذه المشكلات بأى أسلوب من أساليب العرض. ولن تتم هذه العملية التجسيمية إلا إذا استطاع الكاتب أن يصب المشكلة فى نفوس قرائه، ويملأ وجودهم الداخلى بكل عنصر من عناصر الإثارة[(١)].

وقد استطاع نجيب محفوظ بحق أن يفتح عيون قرائه ويهز وجودهم الفكرى بأدواء قطاع من قطاعات المجتمع المصرى بين الحربين الكبريين الماضيتين، على نحو ما ذكرنا من قبل.

---

(١) أنور المعداوى، كلمات فى الأدب ص ٤٣.

ومن الحق أن نسجل هنا أن لون الصورة التى اتخذها الواقع الاجتماعى بين يدى نجيب محفوظ قد تغير تغيرا ملحوظا فى الثلاثية عما قبلها، فهو فى (القاهرة الجديدة) و (زقاق المدق) و (بداية ونهاية) أميل إلى القتامة والتجهم، حيث تزدحم الصورة بنماذج من الانتهازيين والقوادين، والمطحونين بالفقر، والعاهرات والمرتشين، وسارقى قبور الموتى، على حين تبدو فى الثلاثية - على الرغم من امتداد رقعتها التاريخية - أميل إلى التفاؤل، وأبعد عن الإغراق فى تصوير أوحال المجتمع وسوءاته.

وفى الثلاثية يبدو كذلك تأثر نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعى الذى اشتهر به إميل زولا فى الأدب الفرنسى، وتتفق الطبيعية مع الواقعية فى أن الفن فى جوهره محاكاة وتمثيل موضوعى للواقع الخارجى، لكنها تضيف إلى ذلك تطبيق الاكتشافات والمناهج العلمية التى توصل إليها العلماء، على العمل الأدبى[1].

فالرواية فى رأى زولا ينبغى أن تكون بحثا عاما فى الطبيعة والإنسان يستند إلى مقررات العلم الثابتة، فالإنسان محكوم بقوانين الوراثة، وبضغط البيئة الاجتماعية، وبالبناء السببى الشامل للعالم، ويجب ألا ينتهك الروائى تلك القوانين، كما يجب عليه أن يدرس ذلك البناء[2].

وقد تجلى ذلك عند نجيب محفوظ فى استخدامه لقانون الوراثة بشقيه السلوكى والعضوى، فبتأثير اكتساب الخصائص السلوكية للفرد عن طريق الوراثة نرى ياسين عبد الجواد قد سيطرت عليه غريزة الجنس بدرجة شديدة، حتى إنه لم يتورع عن مهاجمة خادمة الأسرة (أم حنفى) ذات ليلة فى مخدعها بحجرة (الفرن)،مع أنها كانت بمنزلة الأم له ولإخوته، لطول معاشرتها لهم واختلاطها بهم، ومع أنها لم تكن ذات ملامح أنثوية جذابة أو مغرية، كذلك لم يتورع عن القيام بمغامرة جنسية أخرى على سطح البيت مع خادمته (نور) التى صاحبت زوجته الأولى، وفضلا عن ذلك كله هناك عربداته الليلية مع بائعات

(١) انظر Lilian R. Furst and Peter N. Skrine: Naturalism (London1971) PP.89
(٢) انظر Reone wellek. AHistory of Modern Criticism. Vol.4 (U.S.A.1970) P.14

الهوى. التى كانت سببا فى فصم عرى زواجه مرتين، وأوشكت أن تصل بها إلى مثل ذلك فى المرة الثالثة، ولم يكن سلوك ياسين على هذا النحو إلا محصلة لسلوك أبيه أحمد عبد الجواد، وأمه هنية التى طلقها أبوه لانحراف سلوكها، فهو قد ورث عن أبيه الفحولة، وفورة اللذة، وورث عن أمه تدنى هذه اللذة ووضاعتها. وقد تمثل هذا الخاطر لوالده ذات يوم فقال فى نفسه: «إنه مسئول عن قوة شهوته، أما هى فمسئولة عن نوع هذه الشهوة النزاعة إلى الحضيض[1]». وقد تآزرت عوامل الوراثة والبيئة معا على تشكيل سلوك ابنه رضوان، فنزع مثله إلى الانغماس فى اللذة الحسية، لكن ملامح وجهه وبشرته الوردية التى ورثها عن جده التركى لأمه، محمد عفت، وانعدام الرقابة المنزلية عليه، بانفصام رباط الزوجية بين أبيه وأمه وهو ما يزال جنينا فى بطنها، وإقامته مع زوجة أب كانت ترحب بغيابه عن البيت، وانشغال أبيه بملذاته وشهواته، كل ذلك دفع به إلى طريق أخرى فى طلب اللذة معاكسة لطريق والده[2]، هى الشذوذ الجنسى على نحو ما مر ذكره.

وتتمثل الوراثة العضوية فيما بين عائشة أحمد عبد الجواد وابنتها نعيمة، فالبنيان الجسمى لعائشة، حسبما يصوره نجيب محفوظ، بنيان رهيف نحيف يقطر رقة وأنوثة، ولم يكن فى متانة بنيان شقيقتها خديجة وامتلائه، وقد انحدر هذا الضعف العضوى منها إلى ابنتها نعيمة شوكت، فولدت مصابة بضعف القلب، وأخبر الطبيب المولد بأنها لن تعيش طويلا لهذا السبب، وقد بدت نعيمة خلال عمرها القصير كأنها طيف أو خيال، لفرط رقتها وضعفها، وما كادت تناهز العشرين من عمرها حتى وافاها الأجل، فى أثناء وضع الثمرة الأولى لزواجها من ابن عمها عبد المنعم شوكت.

على أن نجيب محفوظ لم يقتصر فى واقعيته على الوصف المادى للأحداث والشخصيات، والاكتفاء بعرضها من الخارج فقط، وإنما أغناها بالولوج إلى عوالم شخصياته، والنفاذ إلى بواطنها. ومن ثم استطاع أن يعرى مسارب الشعور

---

(١) بين القصرين ص ٤٤٧.

(٢) انظر فى هذا أيضا: د. محمد حسن عبد الله، السابق ٤٨٧.

والإحساس عند هذه الشخصيات، وأن يسجل حركتها النفسية إلى جانب تسجيل حركتها المادية الخارجية، وكانت وسيلته لذلك متنوعة ما بين استخدام الحلم، والوصف المباشر لأعماق الشخصية، ومناجاة النفس.

فالبنسبة للحلم استعان به فى موضعين لينفذ به إلى منطقة اللاوعى فى الشخصية وما يكمن فيها من هواجس، ويرهص به إلى المستقبل القريب وما يحمل فى ضميره من ألم أو أمل، ففى (خان الخليلى) «اشتدت آلام الحمى ذات ليلة برشدى عاكف، وفى تلك الليلة نام شقيقه أحمد بعد جهد ناصب من عذاب الفكر فرأى فيما يرى النائم أنه جالس على فراشه مرسلا الطرف من نافذته إلى شرفة نوال فى إشفاق ورجاء، فما يدرى إلا ورشدى يقعد على كرسى بينه بين النافذة مبتسما ابتسامته اللطيفة، فشعر باستحياء وحوّل ناظريه عن الشرفة إلى وجه أخيه، وأراد رشدى أن يُسَرِّى عنه بتظاهره بأنه لم يفطن لشىء فلم يفلح، ثم رآه ينتفخ رويدا رويدا، حتى صار ككرة ضخمة فأنسته الدهشة ما كان فيه من استحياء، ثم أخذ منه العجب كل مأخذ حتى لم يتمالك نفسه من الصراخ إذ رأى شقيقه وهو كالكرة الضخمة يرتفع ببطء طائرا، كأنما يلتمس سبيلا إلى الفضاء خلل النافذة، ولكن النافذة ضاقت عنه فانحشر بين جانبيها وحجب عن عينيه النور، وزايلته الدهشة وحل محلها الرعب، ولكن الفتى جعل يضحك منه كالساخر بصوت مزعج أثار أعصابه فتولاه الغضب، وظن الشاب يسخر منه بخدعة فنهره، ولكنه لم يعبأ به واستمر فى ضحكه الساخر، ففزع أحمد إلى مكتبه وأتى بريشته وغرسها فى بطنه فانقصفت فيها، واندفع من البطن بخار ملأ الحجرة بالغبار، فأخذ جسم الفتى يتقلص بسرعة حتى عاد إلى حجمه الطبيعى ثم سقط عند قدميه، وجعل يتلوى كالسليم، ويعض من الألم قوائم الكرسى، ويصرخ صراخا موجعا، ويسعل حتى تجحظ عيناه ويسيل من محجريهما الدم، وهلع فؤاد أحمد وأطبق عليه رعب يضنى ويميت، ثم... ثم استيقظ عند ذاك، وأدرك أنه كان يحلم[1]» لكنه حلم وشى بكآبة المستقبل، وسوء العاقبة لأخيه الذى يكابد آلام المرض فى الحجرة المجاورة.

---

(١) الرواية ص ١٧٧ وما بعدها.

وفى رواية (بين القصرين) تلقى خديجة على مسامع أمها أمينة، ساعة تناول الفطور، فى يوم من الأيام قصة حلم غريب رأته فى ليلتها الماضية فتقول:

ـ «رايت كأنى أمشى على سور سطح، ربما كان سطح بيتنا أو غيره، وإذا بشخص مجهول يدفعنى فأهوى صارخة».

وامسكت أمينة عن تناول طعامها فى اهتمام جدى، فلازمت الفتاة الصمت قليلا، لتستأثر بأكبر قدر من الاهتمام حتى تمتمت الأم:

ـ اللهم اجعله خيرا وقالت عائشة وهى تغالب ابتسامة:

ـ لم أكن أنا الشخص المجهول الذى دفعك.. أليس كذلك!

خافت خديجة أن يفسد الجو بالمزاح فصاحت بها:

ـ إنه حلم وليس لعبا فكفى عن هذرك (ثم مخاطبة أمها). هويت صارخة ولكنى لم أرتطم بالأرض كما توقعت، بل وقعت على جواد، حملنى وطار.

وتنهدت أمينة فى ارتياح كأنما ادركت ما وراء الحلم واطمأنت إليه، وعادت إلى طعامها مبتسمة، ثم قالت.

ـ من يدرى يا خديجة؟ لعله العريس..»(١).

وقد حققت الأيام رموز هذا الحلم، حين خطب إبراهيم شوكت خديجة عقب زواج أختها عائشة من شقيقه خليل، وارتاح بذلك ضمير أمها الذى كان قلقا على مستقبلها، لعدم تمتعها بما كانت تتمتع به شقيقتها عائشة من أنوثة وجمال.

أما الوصف المباشر لأعماق الشخصية فهو العنصر الذى ساد استخدامه فى الروايات السابقة، حيث قام نجيب محفوظ فيها جميعا بدور الراوية العليم ببواطن الشخصيات ودخائلها، وأتاح له ذلك وصف الحياة الداخلية لهذه الشخصيات وما يعتمل فيها من مشاعروأحاسيس، ونماذج هذا الوصف كثيرة متنوعة، من ذلك

---

(١) الرواية ص ٣٧.

مثلا ما يذكره عن أحمد عاكف. وهو فى قطار حلوان، مصطحبا شقيقه رشدى إلى مصحة الأمراض الصدرية. يقول: «وعجب أحمد لسوء الحظ الذى يلاحق أسرته فقد فقدت غلاما، وها هو رشدى يصاب بالداء الخطير، أما هو فقد نصبه الدهر هدفا للعثرات والإخفاق! ولو قنع الدهر به فدية لكفاه ولكنه لا يقنع! واختلس من الشاب نظرة فهاله هزاله، وضمور رقبته، وذبول عينيه، وغياب النظرة اللامعة الساخرة منهما، فتنهد وقال لنفسه متحسرا «رباه.. متى تنكشف الغمة؟.. متى أفتح عينى فلا أجد من هذا الشقاء الماثل إلا أطياف ذكريات منقضية؟». ونظر إلى الخارج خلل زجاج النافذة فجرت أمام ناظريه الأبنية والفيللات فى حشد طويل، ثم انسابت القاطرة بين حقول ممتدة من النضرة والخضرة والمناظر الريفية الفاتنة، ثم أقبلت الصحراء اللانهائية الجرداء يحف بأفقها الجبل الشامخ، فاستثار تتابع المشاهد ما بين أبنية وحقول وصحراء جرداء عاطفة كئيبة فى صدره فامتلأ شجنا وأسى[1]»

ومثله أيضا ما وصف به المؤلف أعماق نفيسة فى (بداية ونهاية) لحظة لقائها الحسى الأول بسليمان فى مسكنه الغارق فى الظلام، فبعد أن يصف المقدمات المثيرة فى هذا اللقاء يقول: «وعادها الذهول والتخدير والرغبة والخوف، وامتزج فى صدرها القلق واللذة واليأس، ثم اشتدت الظلمة، ظلمة عميقة غريبة، كأنهاتنشر أجنحتها على فضاء لا نهائى، فلا مكان ولا زمان».

وهذا نموذج آخر من (بداية ونهاية) يصور فيه المؤلف حسنين، وقد وقف فى شرفة مسكن جارهم فريد أفندى فى أول زيارة له مع أخيه حسين، بعد أن طلب منهما الرجل أن يعطى ابنه الصغير درسا خاصا.

«وقف حسنين فى الشرفة مرتفقا حافتها، كما كان يفعل أيام كان لهم شرفة. وكان المنظر الذى آثاره لا يزال ناشبا فى مخيلته. الساقان البديعتان والوجه البدرى ذو العينين الزرقاوين. نظرة هادئة توحى بالثبات لا بالخفة، جمال يبهر وإن شابه شىء من ثقل الدم، ولكنه لم يترك أثرا سيئا فى نفسه، لا يزال دمه يتدفق حارا فى عروقه، وقلبه يخفق بنشوة المنظر، ورأسه لا يمسك عن خلق الصور والأحلام. هذه أسطح البيوت المحدقة به، وهذه عطفة نصر الله فى أسفل،

---

(١) الرواية ص ٢٢٣.

وهؤلاء خلق كثيرون ذاهبون آيبون، كل أولئك يلوح وراء غلالة حمراء نشرها خياله المحتقن بالدم، متى تعود السكينة إلى نفسه؟ إنه يذكر بهية. كان يراها كثيرا، وهى صغيرة تحجل فى فناء العمارة، ولكنها اختفت من الثالثة عشرة، وانقطعت عن المدرسة أيضا قبل أن تلتحق بالمدرسة الثانوية. ولعلها فى الخامسة عشرة، ولكن كان كأنه يراها لأول مرة»[١].

ولعل مناجاة النفس أبرز وسيلة فنية استخدمها نجيب محفوظ فى روايتيه الأخيرتين من رواياته الاجتماعية وهما (بداية ونهاية) والثلاثية. والمؤلف هنا ينقل القارىء إلى وعى الشخصية مباشرة دون أن يقوم بدور الوسيط أو المعلق، بل إنه فى بعض مواطن من هاتين الروايتين قدم أفكار بعض شخصياته وخواطرها، فى اللحظة التى ولدت فيها فى وعيها بغير ما ترابط أو انتظام، على نحو ما تبدو به بعد أن تتشكل فى صورتها اللفظية المنطوقة، وذلك على نحو يرقى بمناجاة النفس إلى مستوى المونولوج الداخلى الذى تتقاطع فيه الأفكار وتتكرر[٢]، وأوضح مثال لذلك فى (بداية ونهاية)، المونولوج الذى يقدم وعى حسين لحظة قدم إليه أخوه حسن (البلطجى) بشارع كلوت بك أساور امرأة يقول عنها إنها زوجته، ليستعين بثمنها فى السفر إلى طنطا، والإقامة بعض الوقت ريثما يتسلم مرتبه من عمله الجديد هناك..«أساور امرأة؟.. وأى امرأة؟.. محال. شىء لايصدق ولا يمكن أن يدور لى بخَلَدٍ، ولم أعلم ولو كان فى كابوس بأنه وقع لى كيف يمكن أن أحترم نفسى بعد ذلك؟. أرفض؟ والعمل؟!. ليس لديه نقود أخرى، ينبغى أن أصدقه. ولكن محال أيضا أن أضيع الوظيفة، وما عسى أن أصنع لو أفلتت الفرصة؟ كلا لا يمكن أن أرفض ولا يمكن أن أقبل. لا يمكن أن اقبل. ارفض. اقبل.ارفض. ارفض. اقبل. شىء واحد يستحق اللعنة، هو الحياة والحظ.. والوالدان اللذان أتيا بنا إلى هذه الدنيا؟. كان يلعب بأوتار العود ولا يبالى شيئا؟ سحقا لى، كيف أفكر؟ هيهات أن أذهب من مخيلتى صورة جثمانه. رحمة

---

(١) الرواية ص ٥٦.

(٢) انظر ما كتبه روبرت همفرى عن المونولوج الداخلى بنوعيه المباشر وغير المباشر فى كتابه (تيار الوعى فى الرواية الحديثة) ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الربيعى (دار المعارف، ١٩٧٤) ص ٤٦.

الله عليه، وليس الذنب ذنبه. كالدجاج نلتقط رزقنا بين القاذورات. حجرة الدجاج على السطح ملتقى حسنين وبهية. شيء تشمئز منه النفس فلأرفضه. ولكن لا حياة إلا بالإذغان لن يدرى أحد ولكنى سأذكره ما حييت، وسأخجل منه ما حييت، إنه ينتظر الجواب فإما الإذعان وإما الموت. فلآخذها كدين ثم أقضيه عند الميسرة. إنك تخادع نفسك، بل أنى صادق ولأقضين دينى. ارفض أو لا تزعم بعد الآن أنك رجل شريف، إنى جائع ـ شريف وجائع. ولن أرفض. تبا للحياة.إنى أدرك الآن ماذا ساق أخى إلى هذا الوكر، أسرة ضائعة وحياة قاسية. يجب أن أبت فى الأمر وإلا تفجر راسى. كالدجاج[1]» وأوضح مثال فى الثلاثية ما قدمه المؤلف فى تصوير مصرع فهمى عبد الجواد فى المظاهرة التى قام بها الشباب الوطنى ابتهاجا بالإفراج عن سعد زغلول ورفاقه أبطال ثورة سنة ١٩١٩، يقول:

«تلاحقت جملة من الطلقات الحادة فتعالى صراخ الغضب وأنين الألم. ماج بحر الخلق وهاج، وتدافقت موجاته إلى جميع المنافذ لا تبقى على شيء فى طريقها ولا تذر. اهرب، ما من الهرب بد، إن لم يقتلك الرصاص قتلتك الأذرع والأقدام. هم بالهرب أو بالتراجع، أو حتى التحول عن موقفه ولكنه لم يفعل شيئا. ما وقوفك وقد تشتت الجميع؟ فى خلاء أنت، اهرب ـ صدرت عن ذراعيه وساقيه حركة بطيئة متراخية. ما أشد الضوضاء، ولكن بما علا صراخها؟ هل تذكر؟ ما أسرع ما تفلت منك الذكريات. ماذا تريد؟ أن تهتف؟ هتاف؟ أو هو نداء فحسب.. من؟ ما؟ فى بطنك يتكلم، هل تسمع؟ هل ترى؟ ولكن أين؟ لا شيء، ظلام فى ظلام، حركة لطيفة تطرد بانتظام كدقات الساعة ينساب معها القلب.. تصاحبها وشوشة، باب الحديقة.. أليس كذلك؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة ويذوب رويدا، الشجرة السامقة ترقص فى هوادة، السماء. السماء؟ منبسطة عالية لا شيء إلا السماء. هادئة باسمة يقطر منها السلام[2]».

(١) الرواية ص ١٩١.

(٢) بين القصرين ص ٥٧٢.

ومن البين أن كلا النموذجين من نماذج مناجاة النفس قد استخدمه المؤلف فى موضعه الطبيعى، وهو الأزمة الخانقة التى تسد على الشخصية مسالك التفكير الهادىء، وتدفعها إلى الاضطراب والتخبط، وبذا كان وسيلة فنية أدت دورها فى تعميق الحديث وتأصيله.

وفيما عدا هذين الموضعين تقريبا فإن سائر الأحاديث النفسية التى قدمها نجيب محفوظ فى هاتين الروايتين بدت أكثر انضباطا وتماسكا، فاقتصر على ذكر الخواطر التى تتردد فى ذهن الشخصية فى موقف معين، والتى ترتبط بهذا الموقف ارتباطا وثيقا: حتى بدا بعض هذه الأحاديث أشبه بخطبة قصيرة. ومن ذلك ما دار بوعى كمال حين كان يستقل الترام قاصدا مع غيره من الركاب مكان الاحتفال، بعيد ١٣ من نوفمبر الذى كان يسمى (عيد الجهاد)، وقد أخذ الركاب يتجادلون فى شئون السياسة، يقول المؤلف:

«أصغى كمال إليهم، بل اشترك فى حديثهم، وأعجب من هذا أنه لم يكن دونهم حماسا، وكان هذا ثامن عيد جهاد يشهده، وكان كالآخرين قد امتلأ بحرارة التجارب السياسية التى خلفتها الأعوام السابقة، أجل» ويعقب هذه الكلمة علامة تنصيص بداخلها حديث النفس الآتى:

«لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد واغتصب حرية الشعب فى نظير وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات، كما عشت سنين الإرهاب والعهر السياسى التى فرضها اسماعيل صدقى على البلاد، كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاما له، ولكنه يجد فوق رأسه دائما أولئك الجلادين البغضاء. تحميهم هراوات الكونستبلات الإنجليز ورصاصهم، وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء. والشعب يخوض المعارك دون توقف فيخرج من كل وهو يلهث، حتى اتخذ فى النهاية موقفا سلبيا شعاره الصبر والسخرية، فخلا الميدان إلا من الوفديين من الناحية، والطغاة من ناحية أخرى، وقنع الشعب بمجلس المتفرج، وراح يشجع رجاله فى همس دون أن يمد لهم يدا»[1]. وهنا تنتهى المناجاه ليعود الراوى إلى الظهور على السطح والإمساك بزمام الوصف مرة أخرى.

(١) انظر السكرية ص ٤٠.

والملاحظ أن نجيب محفوظ حرص على وضع مناجاة النفس، فى (بداية ونهاية) بين علامتى تنصيص، وذلك كفيل بإثارة انتباه القارىء إلى تحول السياق على حين أنه لم يحرص على ذلك فى الثلاثية، فجاء بعضها بين علامتى تنصيص، وانساب بعضها الاخر فى تضاعيف الوصف والحوار، دون تمييز بينهما بعلامة الترقيم السابقة. شىء أخرفى الفرق بين هاتين الروايتين فى استخدام هذا التكنيك الفنى، هو تزايد اعتماد المؤلف عليه فى الثلاثية، وامتداد الحيز الذى شغله فى بعض المواضع حتى وصل فى أحدها إلى خمس صفحات(١). وقد دفع ذلك بعض الباحثين إلى إنكار انتماء الثلاثية، فى إطارها الفنى، إلى المدرسة الواقعية، وذهب إلى أنها تنتمى إلى المدرسة النفسية، وأوضح ذلك بأنها تعتبر رحلة خلال وجدان الشعب المصرى وفكره متمثلا فى عائلة السيد عبد الجواد، وأن الأحداث الخارجية فيها أقل من التأملات والذكريات والإحساسات المتباينة التى تنتاب الشخصيات، التى يستدعيها خيالها لارتباطها بمواقف معينة، كما أشار إلى أن وصف نجيب محفوظ لواقع الحياة التى كانت تحياها أسرة آل عبد الجواد وصفا مفصلا دقيقا يغيب عن الملاحظ العادى لم يكن القصد منه مجرد الوصف، لكنه ساعد على خلق الجو حتى تبدو بعد ذلك تصرفات الشخصيات منطقية مع تيار الشعور الذى يتدفق فى داخلهم(٢).

والذى يبدو لى أن هذا الرأى يتسم بالمغالاة إلى حد كبير، إذ إن المؤلف أسهب فى وصف الأحداث والوقائع المادية، وحشد تفصيلاتها وجزئياتها حتى فيما يبدو تافها كوصف مائدة الإفطار بمنزل آل عبد الجواد، ومجلس القهوة الذى كان يعقد بعد العصر، وتصوير أحفاد أحمدعبد الجواد الصغار من ابنتيه عائشة وخديجة، وابنه ياسين، وهم يلعبون بفناء البيت وعلى سطحه ويشاكسون الخادمة أم حنفى، وكمنظر الشيخ الهرم متولى عبد الصمد الذى اعتاد التردد على متجر أحمد عبد الجواد لأخذ بعض العطايا، وما كان له من دلال عليه ودعابة معه، وكل ذلك يعنى انتهاج الكاتب للأسلوب الواقعى الذى يتسم بخاصيةالإسهاب فى الوصف، وتتبع الجزئيات والتفصيلات، على نحو ما سبقت الإشارة.

---

(١) انظر قصر الشوق ص ١٩ ـ ٢٥. ففيما بين هاتين الصفحتين يقدم نجيب محفوظ ما يدور فى وعى كمال ذات صباح، عقب استيقاظه من النوم، وانتظاره لعودة أخيه ياسين من الحمام، حتى يذهب هو إليه.

(٢) انظر نبيل راغب، قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ص ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٣٩.

وإذا كان نجيب محفوظ قد أخصب هذا الوصف الخارجى للأحداث والشخصيات بوصف آخر لها من الداخل يستبطن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها النفسية المرتبطة بالمواقف المعينة فإن ذلك لا يفقد الثلاثية انتماءها إلى المذهب الواقعى، إذ إنه فى كلتا الحالتين يشاكل الواقع ويستمد منه سواء فى ذلك الواقع المادى أم الواقع النفسى. على أنه مهما كان من كثرة هذه التأملات والذكريات والإحساسات المتباينة للشخصيات فى الثلاثية فإنها لا تطغى بحال من الأحوال على عنصر الوصف المادى للأحداث، وتتبعها فى إطار الزمن الذى هو سمة المذهب الواقعى؛ وهى من ناحية أخرى لم يتوافر لها الشكل الفنى الذى يمكن أن تلحق على أساسه بالمدرسة النفسية، لأن القصة النفسية أو قصة (تيار الوعى) كما تسمى، يكون التركيز فيها أساسا على ارتياد ما قبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات[1]، ومن طبيعتها أن تكون المعلومات فيها خليطا لا اتساق فيه[2]، فيختلط فيها الماضى بالحاضر، بالمستقبل، وتتدفق فيها المعانى على أساس التداعى الحر المعروف فى علم النفس، ومن هنا رفض روبرت همفرى أن تكون قصة (البحث عن الزمن الضائع) لبروست من روايات (تيار الوعى) لأنه اهتم من الوعى بالجانب المتصل بالذكريات فحسب، فأمسك بالماضى عن وعى بغية إقامة صلة مع الحاضر[3]، ومن الواضح أن الثلاثية لم يتحقق لها ما يعده النقاد أساسا للرواية النفسية بالمعنى السابق.

وجدير بالذكر أن الباحث أيد رأيه هنا بما قاله نجيب محفوظ نفسه من أنه لم يعرف أنه كاتب واقعى إلا من كتابات النقاد. ولست أرى فى هذا القول دليلا يدعم رأيه فى إنكار نسبة الثلاثية إلى الاتجاه الواقعى، وغاية ما يعنيه أن نجيب محفوظ لم يقصد سلفا أن يضع نفسه فى قائمة الكتاب الواقعيين، بحيث كتب بعض رواياته واضعا نصب عينيه الظفر بهذا اللقب، وإنما كتب هذه الأعمال تعبيرا عن تجربة فنية ملكت عليه حسه ونفسه ثم رأى فيها النقاد بعد ذلك من الخصائص والملامح ما دفعهم إلى وصفه بالواقعية.

---

(١) انظر روبرت همفرى، السابق ص ٢٢.

(٢) ليون إيدل، القصة السيكلوجية ترجمة الدكتور محمود السمرة (المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٥٩) ص ١٤٧.

(٣) انظر تيار الوعى فى الرواية الحديثة ص ٢١.

وقد صرح هو نفسه باتباعه الأسلوب الواقعي حين تطلبه المضمون الذي أراد التعبير عنه يقول: «فالمضمون الذى أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذى يحدد لى الشكل دون عناء ودون اكتراث بقدمه أو جدته. التكنيك بالنسبة لى مناسب أو غير مناسب. وحين كنت مشغولا بالحياة ودلالتها كان انسب أسلوب لى هو الأسلوب الواقعى الذى قدمت به أعمالى لسنوات طويلة،كانت التفاصيل سواء فى البيئة أو الأشخاص أو الأحداث على قدر كبير من الأهمية، وهو أسلوب يعكس الحياة فى جملتها وقد تنبثق منه الأفكاربطريقة غير مباشرة»[1] ولا أظن أن أحداً يجادل فى أن الثلاثية من الأعمال التى شغل فيها نجيب محفوظ بالحياة ودلالتها، ومن ثم فأسلوب معالجتها هو الأسلوب الواقعى فى عمومه بما يشمل الواقعية المادية والنفسية معا، وبمراعاة امتزاجها بالمذهب الطبيعى كما أوضحنا من قبل.

وفيما يتصل ببناء الأحداث فى روايات نجيب محفوظ السابقة نراها قد اتخذت مسارا واحدا تقريبا فى روايته الأولى (القاهرة الجديدة)، فمع أنها تبدأ بتقديم شخصيات أربعة هم، مأمون رضوان، وعلى طه، ومحجوب عبد الدايم، وأحمد بدير، جمعتهم زمالة الدراسة بالجامعة المصرية، وتباينوا بعد ذلك فى المنزع الفكرى والسلوكى فإن عدسة المؤلف لا تفتأ، بعد صفحات قليلة، تستأثر بمحجوب عبد الدايم فتتعقب مسلكه وخطاه، ولا يظهر زملاؤه الآخرون بعد ذلك إلا فى مواضع قليلة متفرقة. ونجد هذا المسار الواحد للأحداث أيضا فى (خان الخليلى)، إذ قلت التفريعات والأحداث المتوازية أو المتقابلة، وبدا التركيز فيها واضحا على تصوير شخصية أحمد عاكف، وعلاقة الحب التى أوشكت أن تربط بينه وبين نوال، التى كانت تقيم فى العمارة التى سكن فيها مع والديه بخان الخليلى بعد نزوحهم من حى السكاكينى إلى حى الحسين، تعلقا بما يقال عن ميل هتلر إلى الإسلام، وتجنبه شن الغارات على هذا الحى الدينى العريق. لكن شخصيته التى طبعت على التردد والانطواء حالت دون توثيق هذه العلاقة، أو حتى نسج خيوطها الأولى.

(١) مجلة الكاتب مج ٣ (٦٣، ١٩٦٤) ع ٣٥ (اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية) ص ١٨.

على حين تمكن شقيقة الأصغر رشدى الذى نقل حديثا من أسيوط إلى القاهرة أن يأسر الفتاة، وأن يبثها حبه وأشواقه بمجرد رؤيته لها فى الأيام الأولى من إقامته بمنزل الأسرة، وذلك بما فطر عليه من جسارة، ولما اعتاده من مغامرات حب، فضلا عن صغر سنه وفيض شبابه الحى. وتمضى الرواية بعد ذلك فى تقديم صورة مأساوية حزينة، فرشدى يخطب الفتاة لكن إدمانه الشراب والسهر إلى وقت متأخر مع أصدقائه أديا إلى إصابته بمرض السل ثم فراق الحياة.

وقد نزع نجيب محفوظ فى (زقاق المدق) إلى تشعيب الأحداث وتوزيع الاهتمام أكثر من ذى قبل، فاستطاع أن يقدم صورة كبيرة تضم عدة حيوات مختلفة لكل منها شكله الخاص، ونما هذا الاتجاه عنده وتزايد بصورة تنم عن القدرة الفنية الفائقة فى روايتيه (بداية ونهاية) و (الثلاثية)، فالبنسبة للأولى منهما تجاوز مرحلة التفريع والتكثير فى الوقائع والشخصيات إلى التخطيط لهذا التفريع، بحيث لم ينحصر بناء الرواية فى تعدد فصولها، وتشعب أحداثها، والانتقال من حدث إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى عن طريق السرد والوصف، بل إن توزيع الفصول فى ذاته، ووضع الأحداث المتباينة كل فى مكانه من السياق العام للرواية كان له دور وظيفى فى إبراز مضمونها الذى استهدفه المؤلف، ومن ثم تميزت هذه الرواية، كما يقول بعض النقاد «بأن معمارها الفنى الداخلى وسيلة من وسائل التعبير عن أفكارها.. فالفصول تتبع إيقاعا ثابتا، يوزع المعانى والدلالات بين الأشخاص، بطريقة تكاد تكون منتظمة، فإذا أخذ حسنين مثلا ينمى عاطفته مع بهية فى سطح منزلهما تلا هذا فصل آخر نجد فيه أخته نفيسة متجهة إلى سلمان البقال لتنمية عاطفة معه كذلك.. ومايكاد ينهى فصلا يناقش فيه حسنين أمه فى شأن زواجه، حتى تكون نفيسة مشغولة بأمر زواجها من سلمان البقال فى فصل آخر، وما أن ينتهى الفصل الذى يغتصب فيه سلمان البقال نفيسة، حتى يتلوه فصل آخر يحاول فيه حسنين أن يقبل بهية، هكذا تسير الفصول فى توازن بين مسلك حسنين ومسلك نفيسة وفى تناقض بين مسلك نفيسة ومسلك بهية... وفى الوقت الذى تتم فيه معركة فى حى العاهرات

ينتصر فيها حسن فتختاره لذلك إحدى عاهرات الحى رفيقا لها، وتنفحه عشرة قروش نظير قيامه بعملية جنسية معها، تتم فى فصل أخر ملاصق مغامرة جنسية بين نفيسة وعامل ميكانيكى تنتهى بأن ينفحها كذلك عشرة قروش بالتمام والكمال. نفس الثمن الذى سلمه حسن ونفس الحدث بشكل عام فى فصول متوافقة متوازية، إلا أن حسن فى فصله يحمل أوسمة الفحولة والانتصار، أما هى فتحمل المهانة والخزى(١)»

// وبالنسبة للثلاثية فإنها تمثل قمة الاتجاه الاجتماعى فى المضمون عند نجيب محفوظ، وقمة الأسلوب الواقعى فى التناول عنده أيضا على نحو ماعرضنا بل إنهاتعد قمة ما وصلت إليه الرواية العربية فى هذين الأمرين، فهى بحلقاتها الثلاث (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) تتناول حياة أسرة من الطبقة المتوسطة منذ أواخر الحرب العالمية الأولى إلى أواخر الحرب العالمية الثانية، وفضلا عما قدمه نجيب محفوظ فيها من تصوير واقعى نابض بالحياة لأفراد الأسرة جميعا فى أفكارهم وطبائعهم وتقاليدهم وعلاقاتهم الاجتماعية بالآخرين المتصلين بهم، متتبعا فى ذلك كله أطوارهم المختلفة، ومدى تأثرهم بمرور الزمن واستجابتهم لمتغيرات العصر على مدى أجيال ثلاثة: جيل الآباء، فجيل الأبناء ثم جيل الأحفاد ـ فضلا عن ذلك كله فالرواية مرآة صادقة تعكس الكثير من مظاهر الحياة المصرية بعامة وأوضاعها السياسية والاجتماعية، وما كان يتماوج فيها من تيارات فكرية مختلفة ومتناقضة خلال تلك الحقبة من تاريخها الحديث. والرواية زاخرة بالأحداث والشخصيات ذات المصائر المتباينة والعلاقات المتداخلة، وقد برع الكاتب إلى حد الإعجاب فى الإمساك بزمامها جميعا، والسيطرة عليها، وتوجيهها توجيها فنيا نابعا من العمل الروائى نفسه، ومتسقا مع جوه العام.

---

(١) محمود أمين العالم. تأملات فى عالم نجيب محفوظ (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١) ص٥٤، ٥٥.

ولعل البداية الفنية لنجيب محفوظ التى أثرت فى تصوير أحداث (القاهرة الجديدة) و (خان الخليلى)، وجنحت بهما إلى تنمية الحدث الروائى فى اتجاه واحد هى المسئولة أيضا عن رسم شخصياته العقائدية فيهما فى صورة نمطية شاحبة، وإبرازها ممثلة لمجموعة القيم والاتجاهات الفكرية المعينة قبل أن تكون أفرادا من البشر تجرى فى عروقها دماء الحياة، وقد تمثل ذلك فى شخصيتى على طه، ومأمون رضوان فى (القاهرة الجديدة)، وأحمد رشدى فى (خان الخليلى)؛ فمأمون رضوان يعبر عن فكر جماعة الإخوان المسلمين، وعلى طه وأحمد رشدى كلاهما يمثل الفكر الشيوعى، لكننا نراها جميعا تجادل وتناقش فحسب دون أن تترجم أفكارها إلى حركة وسلوك، وبذلك استحالت أبواقا دعائية لا نبض فيها ولا حياة. وقد يكون واقع الفكر الإخوانى والشيوعى فى النصف الأول من الثلاثينيات، وهى الفترة الزمنية التى صورتها (القاهرة الجديدة)، عذرا للمؤلف فى رسم شخصيتى على طه ومأمون رضوان على هذا النحو، إذ إن كلا الاتجاهين كان لا يزال يحبو خطواته الأولى، ولم يكن قد استقرت دعائمه ورسخت أصوله، بيد أن هذا العذر لا يصلح الاستناد إليه بالنسبة لأحمد رشدى فى (خان الخيلى)، لأن الفترة الزمنية التى وقعت فيها أحداث الرواية هى فترة الحرب العالمية الثانية، وكان الفكر اليسارى فى مصر قد اشتد ساعده خلالها. ومن ثم كان تصوير أحمد شوكت ممثلا لهذا الاتجاه فى (السكرية) التى دارت أحداثها فى نفس الفترة أكثر نضجا وحيوية. على أن المؤلف فى رسمه لشخصيات (القاهرة الجديدة) الأربع: مأمون رضوان، وعلى طه، ومحجوب عبد الدايم، وأحمد بدير قام أولا برصدها مجتمعة إثر انصرافها من الجامعة ذات يوم، وقد احتدمت المناقشة بينها حول ضرورة المبادىء للحياة الإنسانية، ثم راح بعد ذلك يعرض لكل من الشخصيات الثلاث الأولى، فى فصول متعاقبة، وبطريقة تقريرية، ظروف تكوين كل منهم ونشأته، ووضعه الاجتماعى، أى أنه يقدمه كاملا، بصورة لا تدع مجالا للتعرف على جديد تجاه أى منها، مما يفقد الرواية الكثير من حرارتها وتشويقها، إذ لا ندهش لشىء. فتعرفنا القاطع والمحدد على إمكانيات الشخصية تجعلنا نتوقع منها ما حدث بالفعل، ولا نشعر أنها تكشف لنا عن جانب خفى من جوانبها(١).

---

(١) د. محمد حسن عبد الله، الواقعية فى الرواية العربية ص ٤٩٦.

وقد تلافى نجيب محفوظ هذا الضعف فى رسم الشخصية فى روايته التالية، فلم يقدم شخصياته وخاصة المحورية منها فى صورة ثابتة من البداية، بحيث يلقاها القارىء وهى مصبوبة فى قالب جامد، لا يضيف تطور الأحداث وتدفق تيارها أى جديد إليها، أو يكشف عن صفة مجهولة لم تعرف بها من قبل، وإنما حرص على أن يقدم شخصيات نامية متطورة يزيدها توالى الأحداث وضوحا وتميزا. إنه يضع المكونات الأولى للشخصية فى أول لقاء بها من خلال الوصف، ثم يترك المجال بعد ذلك متاحا لنمو الشخصية بتفاعلها مع المواقف والأحداث، واحتكاكها الشخصيات الأخرى التى تختلف معها فكرا وسلوكا إلى حد التنافر فى بعض الأحيان، فأحمد عاكف فى (خان الخليلى) يقدمه المؤلف على أنه كهل ضعيف الإرادة يميل إلى الانطواء والعزلة، ويعتقد أن ظروف الحياة القاسية تواطأت عليه منذ شبابه الباكر، لتحرمه من بلوغ المجد الذى كان يأمله، والذى تؤهله له مواهبه وعبقريته مع أنه، فى الواقع، كان متوسط الذكاء لا يرقى إلى مستوى النبوغ فضلا عن العبقرية، لقد كان يطمح فى الوصول إلى مكانة مرموقة فى المجتمع على مستوى الفكر أو القيادة، لكن إمكانياته العقلية كانت أشد تواضعا، ليس ذلك فحسب بل إنه اضطر إلى اختصار تعليمه، والعمل بالبكالوريا موظفا بوزارة الأشغال، ليتمكن من أن يعول أسرته، بعد أن فصل أبوه من عمله، وقد حاول أن يستعيد ما كان يأمله فى الدراسة النظامية. فجمع أشتاتا من الكتب فى معارف متنوعة، فى التاريخ والجغرافيا والرياضة، والعلوم، والقانون، وبعض الأعمال الأدبية للمويلحى وشوقى وحافظ والمنفلوطى وغيرهم، ومجموعة من الكتب القديمة فى الدين والمنطق التى كان يعدها آية العلم العسير الذى لا يدركه إلا الأقلون. وتقلبت به نوازع القراءة فى كل هذه المعارف مجتمعة، فراح ينهل منها لسنوات معدودة دون أن يتمكن من تحديد نوع الدراسة التى ينبغى أن يستقر عليها، ولما كان مضطرب الإحساس، قليل التأمل، غير متفتح العقل، فقد استحال دماغه وعاء لأخلاط شتى من المعارف بدلا من أن يكون رأسا مفكرا، ومع ذلك كان دائم الشكوى والرثاء لحظه العاثر وعبقريته الشهيدة(١).

(١) انظر خان الخليلى ص ١٣ ـ ٣٢.

وبتعرفه فى (خان الخليلى) الذى انتقل إليه، بالمعلم (نونو) الخطاط، مثل الفحولة والإيمان المطلق الساذج بالحياة، وبقية أصدقائه أمثال سليمان بك عته المفتش بالتعليم الأولى، وسيد أفندى عارف، وكمال أفندى خليل الموظفين بالمساحة، والأستاذ أحمد راشد المحامى، والمعلم عباس شفّه ـ بتعرفه إلى هؤلاء جميعا واختلاطه بهم فى قهوة الزهرة بدأت معالم شخصيته المأزومة والمنغلقة تتكشف، وبدت معارفه وثقافته التى كان يزهى بها، ويعتقد أنه بلغ فيها شأوا بعيدا قلما يدانيه فيه أحد، ضئيلة محدودة لا تثبت طويلا أمام حصيلة أحمد راشد المحامى العلمية والفلسفية، وبخاصة فى مجال الفكر الاشتراكى. ثم يتطور أمره بعد يأسه من الحب والزواج، إلى محاولة اختراق عزلته، ومشاركة المجموعة السابقة سهرتها الأخرى التى سمع عنها ولم يشهدها، وبعد تردد وخوف صحبه المعلم (نونو) إلى مقر هذه السهرة فى شقة عباس شفّه، حيث تلتقى المجموعة السابقة كل ليلة لقاء ماجنا، قوامه تدخين الحشيش بمحضر (عليات الفائزة) زوج عباس شفه، ثم إشباع الغريزة الجنسية معها حتى أطلق عليها لقب (معشوقة الأزواج)، لكنه لم يكرر هذه المحاولة لما قاساهُ فيها من غيبوبة وهذيان، بيد أن هذه المحاولة فى ذاتها أغنت شخصيته الروائية، وأبرزت رؤيته المهتزة للأزمة التى يعانيها، ووسيلته فى محاولة التغلب عليها.

وقد رأينا فيما مضى شخصية حميدة فى (زقاق المدق) قد حملت منذ البداية بذور التمرد على واقع الزقاق بمولدها يتيمة الأبوين، ونشأتها فى حى فقير متبناة لسيدة كانت شريكة إمها فى عمل (وصفات) السمنة، وتميزها بالجمال، وحبها للعراك وسلاطة اللسان، ثم كان ظهور فرج إبراهيم تاجر الأعراض عاملا مباشرا فى تنمية هذه الشخصية، وتفجير طاقاتها المكنونة، والوصول بها إلى ذروة المأساة.

ومما يلفت النظر فى هذه الرواية أيضا شخصية عباس الحلو ـ وهى الشخصية المقابلة لشخصية حميدة ـ فقد رأيناها فى البداية شخصية مسالمة تجنح إلى الوداعة والهدوء. وتقضى يومها ما بين عملها فى صالون الحلاقة الذى

تملكه بالزقاق، والمزاح البرىء مع عم كامل بائع البسبوسة، لكننا نراها فى النهاية تحولت إلى شخصية متنمرة هائجة، تقذف حميدة ومن يتعابثون معها فى الحانة من الجنود الإنجليز بالزجاجات الفارغة. ولم يكن هذا التحول عشوائيا أو مفتعلا، وإنما مهد له ارتباطه السابق بحميدة، واغترابه عن الزقاق الذى أحبه من كل قلبه، والعمل فى معسكرات الإنجليز أملا فى كسب المال اللازم لبناء عش الزوجية، فانقضاضه عليها إذن مستمد من غريزة الغيرة والإيمان بالشرف، وحماية العرض، وهى قيم ينشأ عليها أمثاله من أبناء الطبقة الشعبية.

بل إن شخصية الدكتور بوشى فى هذه الرواية نفسها، وهى شخصية ثانوية، نراها أول الأمر تقوم بوظيفة خلع الأسنان وتركيب الأطقم الصناعية مكانها، وهى وظيفة تبدو عملا شريفا يتكسب به فى حياته، لكن المؤلف فى الفصل السابع والعشرين يقدمها، وهى تسطو على مقابر باب النصر فى جنح الظلام بمساعدة (زيطة) صانع العاهات، لتسرق طاقما صناعيا من فم أحد الموتى الجدد[1]، وبذلك أضاء لنا جانبا خفيا من جوانب هذه الشخصية لم يسبق لنا أن عرفناه.

وكذلك رأينا شخصيات (بداية ونهاية) تنمو وتنضج، وتبرز خصائصها الفكرية والسلوكية بتقدم الأحداث وفى مواجهتها، على نحو يؤكد حيويتها.

ومع ازدحام الثلاثية بشخصيات وفيرة، وامتداد مجالها الزمنى استطاع نجيب محفوظ أن يحتفظ لكل شخصية فيها بكيانها المتميز. فالأب أحمد عبد الجواد، كما أشرت من قبل، مثال الصرامة والوقار فى البيت، والانبساط والتحلل خارجه، والأم أمينة نموذج للزوجة الهادئة التى تدين لزوجها بالطاعة والولاء المطلق، وترى فى البيت مملكة تقودها بالحكمة والاتزان، وياسين بن أحمد عبدالجواد من زوجته الأولى هنية، يتفجر بالفحولة والطاقة الجنسية، وتفكيره لا يتجاوز الجرى وراء ملذاته، وفهمى يحمل فورة الشباب وحماسته الوطنية.

---

(١) انظر ص ٢٤١، ٢٤٦.

وخديجة آل فقدانها للجمال إلى ما يشبه عقدة النقص التى استحالت على لسانها تهكما لاذعا وسخرية مرة؛ وعائشة وادعة مسالمة تفيض بالرقة والجمال الأنثوى الفتان؛ وكمال يبدو فى المرحلة الأولى طفلا ساذجا، يجد متعة فيما تحكيه له أمه من أساطير وحكايات عند النوم. وتستمر هذه الشخصيات وغيرها من الشخصيات التى تناسلت منها أو اتصلت بها تنمو وتتطور بمرور الزمن وتطوره فى اتجاه واحد،ترتكز فيه القمة على القاعدة، وتتراءى مراحله متكاملة واحدة إثر الأخرى.

ولم يشذ عن هذا التطور الموحد الاتجاه سوى شخصية واحدة هى (كمال)، وربما كانت هى الشخصية المحورية الوحيدة فى الثلاثية، بل فى رواياته الاجتماعية قاطبة باستثناء(عباس الحلو)فى زقاق المدق، مع الفارق الهائل بين طبيعة الشخصيتين التى أخذ تطورها الفكرى والسلوكى مسارا مغايرا لا تشى به مرحلة صباها ويفاعتها، حتى إنها تشد انتباه الباحث بقوة، وتدفعه إلى تلمس مظاهرهذا التطور وأسبابه.

لقد طالعنا (كمال) أصغر أولاد أحمد عبد الجواد، فى المرحلة الأولى من الثلاثية (بين القصرين)، وهو لم يتجاوز العاشرة من عمره، وكان تلميذا بمدرسة خليل أغا الابتدائية القريبة من الحسين كما يذكر المؤلف وقد نشأ مع أبويه وإخوته نشأة طبيعية، على نحو ما كان ينشأ عليه لداته من أبناء الطبقة المتوسطة المصرية فى هذا الحى الدينى العتيق، من هيام بالتقاليد الدينية الموروثة، ومحافظة عليها، فضلا عما كان يبعثه ضريح الإمام الحسين، سليل الدوحة النبوية الشريفة، فى نفسه وفى نفوس أفراد أسرته أيضا من شعور بالرهبة والجلال والقداسة. كان كمال إذن فى تلك الفترة خاضعا فى تفكيره وإحساسه لما كان سائدا فى بيئته الخاصة بين أهله وذويه، وكان ينطلق فى تفكيره وسلوكه بعفوية الطفولة وسذاجتها، دون وعى تام بما كان يقدم عليه ومن ذلك مثلا سؤاله لأمه عن أخته عائشة ليلة عرسها،ومتى تعود للإقامة معهم مرة أخرى، دون أن يفطن إلى انتقالها إلى عش جديد(١)، وصداقته للجنود الإنجليز الذين نصبوا خيامهم بالقرب من منزل الأسرة فى حى بين القصرين،لإخماد الثورة الشعبية التى تطاير شررها فى أنحاء مختلفة من البلاد(٢).

(١) انظر بين القصرين ص ٣١٣ ـ ٣١٤.

(٢) انظر السابق ص ٤٤٩ وما بعدها.

بيد أنا نراه في المرحلة الثانية (قصر الشوق) قد بلغ طور المراهقة، ونال شهادة البكالوريا وأصبح على عتبة التعليم العالى، وصحب ذلك إرهاصات التحول الجديد في شخصيته في كافة أبعادها الاجتماعية والشعورية والفكرية؛ فمن حيث علاقاته الاجتماعية بدا مشدودا إلى ثلاثة من أصدقائه، هم حسين شداد، وحسن سليم، واسماعيل لطيف، ونجم عن تردده على قصر آل شداد بالعباسية للقاء هؤلاء الرفاق، والسمر معهم يوم الجمعة من كل أسبوع، حبّه لعايدة شداد شقيقة حسين، لكنه في واقع الأمر كان حبا غير متكافىء الطرفين، وهنا تكمن المشكلة فعايدة تنتمى طبقيا إلى الأرستقراط الذين كانوا يترفعون عمن سوى طبقتهم، على حين ينتمى كمال إلى طبقة مصرية صميمة هي الطبقة المتوسطة، حقا إنه يبدو ميسور الحال، لكنه لا يبلغ منزلة الأرستقراط، ثم هي من حيث التكوين الخلقى مخلوق بديع تجلت فيه آيات الجمال، لا ينبغى لمن كان على شاكلة كمال في نحافة جسمه، وكبر أنفه، وانبساط جبهته في بروز بين، أن يتطلع إليها أو يطمع في حبها، لكنه مع ذلك وقع فيما لا حيلة له في دفعه، واقترن مولد هذا الحب في نفسه بحال من القلق الفكرى المؤرق، دفعه إلى إيثار مدرسة المعلمين على مدرسة الحقوق، مقصد الوجهاء وعلية القوم من أبناء مصر في ذلك الحين، أملا في أن تكون أقصر طريق إلى تحقيق أشواقه الجامحة التي أثارتها مطالعاته المتباينة، ما بين مقالات أدبية واجتماعية ودين، وملحمة عنتر، وألف ليلة، والحماسة، والمنفلوطي، ومبادىء الفلسفة، إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التي كاشفه بها ياسين قديما، بل والأساطير التي سكبتها في روحه أمه من قبل ذلك. كان يحلو له أن يطلق على هذا العالم الغامض اسم (الفكر) وعلى نفسه اسم (المفكر)، فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان، تتعالى بطبعها النوراني على المادة والجاه والألقاب وسائر ألوان العظمة الزائفة. هي كذلك! وضحت معالمها أو لم تتضح، فاز بها في مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها. لا يملك عقله أن يتحول عن هذه الغاية أبدا،ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه أو بالأحرى بحبه! كيف كان ذلك؟ ليس بين (معبودته) وبين القانون أو الاقتصاد من سبب.

ولكن ثمة أسباب، وإن دقت وخفيت، بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة، وما شاكل ذلك من المعارف التى يستهويه النهل من منابعها، على نحو يشبه ما بينهاوبين الغناء والموسيقى من أسرار يتشوق إليها فى هزة الطرب، وأريحية النشوة»(١).

وقد سارت حياته الفكرية والشعورية فى خطين متوازيين، فعلى حين كان هائم الفكر نزاعا إلى المعرفة، كان فى الوقت نفسه هيمان الشعور بحب عايدة، فراح يسبح فى كثير من الخيالات والرؤى الرومانسية التى تصورها ملاكا تنزه عن سلوك البشر وأفعالهم، ومعبودا مقدسا يرتل فى محرابه أروع آيات الحب والشوق، وأضحى لكل ما يصدر عنها من حركة أو سكون أو كلام تفسيره الخاص النابع من أحلامه الوردية، كان فى إبان انتشائه بسكرة هذا الحب غير مقطوع الأمل تماما فى الوصال بحكم صداقته الوطيدة لشقيقها حسين، وتبادلها الحديث معه فى بعض الأحيان دون تحرج. وفقا لتربيتها الأرستقراطية، بل وخروجها معه ومع شقيقها حسين ذات يوم فى رحلة إلى الأهرام، وحتى هذه اللحظة كان لا يزال وفيا لإيمانه الدينى الذى نشأ عليه، مذعنا لتعاليمه وأوامره، ومن ثم رفض أن يشارك حبيبته وشقيقها فى الأكل من لحم الخنزير وفى شرب البيرة، حين جلسوا جميعا لتناول طعام الغداء فى تلك الرحلة(٢).

ومع إدمانه القراءة استبان أمامه الطريق شيئا فشيئا، وتحدد مطلبه فى اكتشاف الحقيقة، حقيقة الله والإنسان والروح والمادة، ولا ينهض بذلك كله إلا الفلسفة فأطلق لنفسه العنان فى قراءة كثير من مباحثها وموضوعاتها.

وفى الجانب الآخر بدت الرياح تهب على سفينة حبه بغير ما يشتهى، ففى أحد مجالسه بحديقة آل شداد أتيح له الانفراد بعايدة وأختها الصغرى (بدور) ذات الأعوام الثلاثة، وذلك حين نهض شقيقها ليرد على التليفون، وكان الصديقان حسن سليم وإسماعيل لطيف لم يصلا بعد، وتوهم كمال بحديثه عن الحب مع عايدة فى هذه الجلسة، والذى أثارته الطفلة (بدور) بتعلقها الشديد به ودعابتها له - توهم أنه أصبح قاب قوسين من تحقيق آماله، بيد أنه فجع حين سمع منها أن

(١) قصر الشوق ص ٥٨.

(٢) انظر السابق ص ١٩٣ وما بعدها.

الجمال مطلوب فى الرجال كما هو مطلوب فى النساء، وزاد الطين بلة حديثها عن رأسه الكبير بما ذكره بلقبه القديم (ذو الرأسين) الذى كان يناديه به الصغار، وتلميحها بكبر أنفه، ثم امتداد يد أخته (بدور) فجأة لتمسك بهذا الأنف، وحينئذ أغرقت عايدة فى الضحك، وهى تميل رأسها إلى الوراء، ولم يملك هو أيضا إلا أن يضحك ثم يسأل (بدور) مداراة لارتباكه.

- وأنت أيضا يا بدور، هل هالك أنفى؟!

ومع أن حسين عاد إلى مكانه فى المجلس بعد انتهاء المكالمة فإن كمال ظل موجودا معه بجسمه فقط؛أما وعيه فكان غائبا عنه، كان مشغول القلب والفكر معا بذلك المظهر الجديد الذى تبدت به عايدة فى الدقائق التى جمعت بينهما على انفراد أو على شبه انفراد، ذلك المظهر الموسوم بالاستخفاف والسخرية والقسوة، أجل القسوة! فقد عبثت به دون رحمة، وأعملت فيه دعابتها، كما يعمل المصور ريشته فى الخلقة الآدمية، ليستخرج منها صورة كاريكاتورية فذة فى قبحها وصدقها معا[1] !. على أن حسن سليم كان قد قدم إلى حديقة القصر، وشاهد عايدة وكمال وهما يتحدثان، فآثر أن يبقى غير بعيد منهما، حتى يكملا الحديث دون أن يلحظاه. وما أن انفض المجلس حتى راح حسن يستفسر عن طبيعة الحديث الذى دار بينه وبين عايدة،مفهما إياه أنه على علاقة خاصة بها وبأسرتها، وأن حديثها أحيانا يخدع كثيرا ممن يحادثونها، حتى يظن كل منهم أنها وقعت فى حبه وأنه فتى أحلامها، وليس الأمر كذلك. وأعقب ذلك توتر العلاقة بين عايدة وكمال،وتجاهلها له حين يضمه مجلس الرفاق بحديقة القصر، وعانى كمال من ذلك عناء لا حد له، فقرر مكاشفة صديقه حسن سليم عما عساه قد نمى إليها،وبدا أن حسن قد شوه صورة كمال عندها، وقوله ما لم يقل، ومع ذلك لم يعتذر له ونم حديثه عن استعلاء طبقى حين قال: «فلندعها توازن بين ما قال ابن التاجر وما قال ابن المستشار» . !

---

(١) انظر السابق ص ٢٢٤ ـ ٢٢٩.

وألقت به هذه العبارة فى جحيم من الغضب والألم، حتى أوشك أن يرد عليه بيده لا بلسانه، لولا أن إسماعيل لطيف حال بينهما، وقد اعتذر حسن بعد ذلك عما حدث وقبل كمال العذر، لكن مشاعر حبه الجارف ظلت جريحة باستمرار اختفاء عايدة وغيابها عن رؤيته، وأخرجه الألم والقلق عن الصبر، فلم يعد يحتمل الانتظار حتى يجيء يوم الجمعة، فكان يذهب مع الأصدقاء إلى العباسية فيحوم حول السراى من بعيد، لعله يلمحها فى نافذة أو شرفة، أو فى خطراتها، وهى تظن أنها بمنأى عن عينيه، على أن الانتظار فى (بين القصرين) كان من فضائله اليأس بخلاف حومان المحموم حول مقام المعبودة، كحومان مجموعة من الديناميت حول عمود النيران. ولم يرها ولكنه رأى مرات أحد الخدم وهو ذاهب إلى الطريق أو عائد منه، فكان يتبعه عينا متفحصة متعجبة كأنما تسائل المقادير عما جعلها تخص هذا الإنسان بحظوة القرب من المعبودة، والاختلاط بها، والاطلاع على شتى أحوالها، مستلقية أو مترنمة أو لاهية، كل ذلك من حظ هذا الإنسان الذى يعيش فى المحراب ولا تشغل قلبه العبادة»(١).

وقد ربط نجيب محفوظ ببراعة فائقة هذا الموقف النفسى لكمال بالموقف السياسى الخارجى الذى يمر به الوطن آنذاك، إذ كان كمال وفديا فى عقيدته السياسية، ويحب سعد زغلول قائد الثورة الشعبية، الذى كان يمر بمحنة الاتهام الظالم من قبل الأحرار الدستوريين، الذين كان ينتمى إليهم حسن سليم.

يقول: «ومن عجب أن كمال وجد فى الحياة السياسية صورة مكبرة لحياته، فكان يطالع أنباءها فى الصحف، وكأنما يطالع مواقف مما مر به فى بين القصرين أو العباسية. هذا سعد زغلول مثله هو شبه سجين، وهدف للطعنات الباغية، والحملات الظالمة، لخيانة الأصدقاء وغدرهم، وكلاهما هو، وسعد يكابد أحزانا من اتصاله بأناس علوا بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم. تقمص شخص الزعيم فى كدره، كما تقمص حالة الوطن فى قهره. وكان يلاقى الموقف

---

(١) قصر الشوق ص ٢٥١، ٢٥٢.

(٢) السابق ص ٢٥٢.

السياسى وموقفه الشخصى بعاطفة واحدة وانفعال واحد، فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغلول «أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص» وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زيور «خان الأمانة واستحل القبيح فى سبيل الاستيلاء على الحكومة»، وكأنما يعنى عايدة وهو يقول عن مصر «هل تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها؟»[1].

لقد حاول كمال بعد ذلك فى لقاء عابر له بعايدة خارج أسوار القصر أن يصلح ما أفسده حسن، وأن يصارحها بمكنون حبه العميق، وألح عليها أن تعود للظهور مرة أخرى فى مجلس الصحاب بحديقة القصر، وكانت إجابتها لا تحمل معنى الرفض أو الموافقة، وما هى إلا أيام قلائل حتى تم إعلان خطبتها لحسن سليم، فكان ذلك هو الجواب الحاسم الذى تحطم عليه آخر أمل له فى الحب، وغرقت معه روحه فى ظلمة اليأس والقنوط، وبدأت ثقته بنفسه تهتز وتضطرب، وفى الوقت نفسه كانت عواطف الشك قد أخذت تهب على عقيدته الدينية، نتيجة انغماسه فى كتب العلم والفلسفة، وظهرت بوادرها فى مقاله الأول (أصل الإنسان) الذى نشره بـ (البلاغ الأسبوعى) عارضا فيه نظرية دارون، التى يزعم فيها انتماء الجنس الإنسانى إلى جنس القردة. وقد تردد طويلا فى البداية فى إرسال هذا المقال إلى المجلة سالفة الذكر«لكنه كان كأنما يود أن ينعى إلى الناس عقيدته. لقد ثبتت عقيدته طوال العامين الماضيين أمام عواطف الشك التى أرسلها المعرى والخيام، حتى هوت عليها قبضة العلم الحديدية فكانت القاضية. على أننى لست كافرا، ما زلت أؤمن بالله، أما الدين؟ أين الدين؟ ذهب! كما ذهبت رأس الحسين، وكما ذهبت عايدة. وكما ذهبت ثقتى بنفسى»[2]. ليذهب الماضى إذن بأحلامه وعقائده، فما أثمر واحد منها، وخابت آماله فيها جميعا، وليسلم نفسه إلى العلم، فهو وحده الذى يهدى إلى الحقيقة والخير والجمال، وهو مفتاح أسرار الكون وجلاله، أما الدين فضرب من الخرافة، وأما الحب فلا معنى له ولا وجود.

(١) السابق ص ٢٥٣.

(٢) السابق ص ٣٧٢.

وهكذا انحسر تيار الإيمان عنده وتعرت منه جوانب نفسه، وحل محله موجة إلحاد عاتية، كما انحسرت آمال حبه وتكشف عن سراب خادع لا حقيقة له. وإذا كان إيمانه بالدين وتعاليمه من قبل قد حال بينه وبين تناول المحرّم فما الذى يمنعه الآن من ارتياد الحانات؟ لا شيء؟ بل ربما كانت نفسه المتمزقة المفعمة باليأس والألم أكثر حاجة إلى نشوة الكأس منها فى أى وقت مضى، ومن ثم انطلق مع صديقه إسماعيل لطيف إلى إحدى الحانات فعب من خمرها ما أراد، وأيقظت فيه الخمر غريزة الجنس، ولم يجد فى نفسه ما يغصمه عن ارتياد عالم النساء، لقد «كان يناضل الغريزة بالدين ويعايدة أما الآن فقد خلا للغريزة الجو وفضلا عن ذلك أراد أن يكتشف ذلك المخلوق الغامض الذى تنطوى عايدة نفسها تحت جنسه ولو كره، لعل فى ذلك عزاء من السهاد والدموع المطوى سرها فى جوف الليل المكتوم، وتكفيرا عن العذاب الدامى الذى لاأمل فى التداوى منه إلا باليأس والذهول[1]» ودفعته التجربة الأولى مع صديقه إلى معاودتها وحده بعد ذلك مرات ومرات.

وفى ميدان الفكر انطلق كمال فى القراءة وأتاح له عمله مدرسا للإنجليزية بمدرسة السلحدار الابتدائية أن يجد الوقت الذى يشبع فيه نهمه إلى معرفة الحقيقة، وأن يتخفف من جو الكآبة الذى يغشاه بقراءة آثار الفلاسفة الأوربيين المحدثين، أمثال سبينوزا، وشوبنهور وليبنز، وبرجسون، وداروين، ورَسِل، لكنه لم يعثر على مرفأ آمن عندهم، وما زال يتقلب فى حيرته إلى حد العذاب، بيد أن مطالعاته تلك أثمرت عددا من المقالات فى موضوعات فلسفية مختلفة، نشرتها له مجلة (الفكر) لصاحبها عبد العزيز الأسيوطى،ولم تكن هذه المقالات تعبيرا عن وجهة نظر فلسفية ثابتة اعتنقها كمال، بقدر ما كانت تعبيرا عن قلق فكرى، وأزمة شك جامحة، راح يلتمس الشفاء منها فى المذاهب الفلسفية المتعددة، تارة فى الفلسفة المادية، وطورا فى الفلسفة العقلية لكن دون جدوى، فقد انتهى من كل ذلك إلى أن الفلسفات قصور جميلة هادئة ولكنها لا تصلح للسكنى.

---

(١) السابق ص٣٨٧.

بل إن العلم نفسه لم يسلم من شكه، وقد أشار إلى ذلك فى الحديث الذى دار بينه وبين عبد العزيز الأسيوطى صاحب المجلة، ورياض قلدس أحد كتابها الذى كان يلتقى به لأول مرة فى دارها، فحين سأله رياض عن موقفه من العلم بعد تشككه فى الفلسفة أجاب بقوله:

«إنه دنيا مغلقة حيالنا لا نعرف إلا بعض نتائجها القريبة، ثم اطلعت على آراء نخبة من العلماء يرتابون فى مطابقة الحقيقة العلمية للحقيقة الواقعية وآخرين ينوّهون بقانون الاحتمال، وغيرهم ممن تراجعوا عن ادعاء الحقيقة المطلقة فلم ألبث أن حركت رأسى مرتابا.

فابتسم رياض قلدس دون أن ينبس فعاد الآخر يقول:

ـ حتى مغامرات الروحية الحديثة وتحضير الأرواح غرقت فيها حتى أذنى، ودار رأسى، وما زال يدور فى فضاء مخيف، ما الحقيقة، ما القيم؟ ما أى شىء؟ إنى أحيانا أشعر بتأنيب ضمير لفعل الخير الذى أشعر به عند الوقوع فى الشر.

فضحك عبد العزيز ضحكة عالية، وقال:

ـ لقد انتقم الدين منك، هجرته جريا وراء الحقائق العليا فعدت صفر اليدين!

وقال رياض قلدس، وكان يبدو فى قوله مجاملا لا أكثر.

ـ موقف الشك هذا لذيذ! مشاهدة وتأمل وحرية مطلقة، وأخذ من كل شىء أخذ السائح![1]»

وقد بدا منزع رياض الفكرى قريبا من منزع كمال، من حيث إلحادهما وكفرهما بالأديان، بيد أن رياض كان قد اجتاز مرحلة الشك إلى مرحلة الإيمان، وأصبح يؤمن بالعلم والفن، على حين أن كمال لم يزل حائرا فى شكه، وقد استولى عليه الشك حيال كل شىء، حتى فى موضوع الزواج، فظل عزبا رافضا للحياة الزوجية شاكا فى قيمتها. على الرغم من إلحاح أمه وأخيه وسائر أفراد

(١) السكرية ص ١٢٥، ١٢٦.
(٢) انظر السابق ص ٣٩١، ٣٩٢.

الأسرة، وقد أيقن فى النهاية أن تجربة الشك تجربة عقيم لا تثمر، وأن التصوف هروب، كما أن الإيمان السلبى بالعلم هروب، وإذن فلابد من عمل، ولابد من إيمان[١]. ولا يقصد بالإيمان هنا الإيمان بمعناه الدينى، وإنما يقصد به شيئا آخر يمكن إدراكه مما نقله لصديقه رياض، على لسان ابن أخته أحمد شوكت إثر القبض عليه وإيداعه فى السجن بتهمة الشيوعية، فهو ينقل عنه قوله إن الحياة عمل وزواج وواجب إنسانى عام، ويعنى بالواجب الإنسانى العام الثورة الأبدية، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطويرها نحو المثل الأعلى، وينقل عنه أيضا قوله إنه يؤمن بالحياة والناس، ويرى نفسه ملزما باتباع مثلهم العليا ما دام يعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما يرى نفسه ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقد أنها باطل، إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية[٢]. بيد أن أحداث الرواية، فى تلك اللحظة، كانت تلملم خيوطها الأخيرة، ولم تعد ثمة فرصة لأن نرى كمال وهو يجاهد لينتزع نفسه من ذبذبة الشك، وظلمة اليأس إلى استقرار اليقين، ونور الأمل.

وأخيرا فإن الأداء اللغوى فى روايات نجيب محفوظ السابقة سواء فى السرد أم الحوار، بدا فى ثوب قشيب من العربية الفصحى التى تخللتها بعض الكلمات العامية فيما ندر. وقد أدى الحوار وظيفته فى دفع الأحداث أو الكشف عن أعماق الشخصيات، وكان فى كل المواطن نتاج الشخصية الروائية وتعبيرا صحيحا عن أفكارها ومشاعرها ومزاجها النفسى، سواء فى الجد أم الهزل، أم التهكم والسخرية، حتى النكتة كانت تأتى فى موضعها ومن مصدرها الأصيل، ومن ثم اكتسبت بعض صيغ الحوار عمقا فى الإيحاء وحساسية فى الدلالة[٣].

---

(١) انظر السابق ص ٣٩١، ٣٩٢.

(٢) انظر السابق ص ٣٩٢، ٣٩٣.

(٣) انظر مثلا السكرية ص ٨٥، ١٥٠، ١٥٦، ٣٥٥ ـ ٣٦٣.

الرؤية الاجتماعية عند عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس

إذا كان نجيب محفوظ قد اقتصر عالمه الروائى فى رواياته التى عرضناها من قبل على مجتمع المدينة، حيث تناول مشكلات الطبقة المصرية المتوسطة والصغيرة فإن كلا من عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس قد عبرا عن الوجه الآخر للمجتمع المصرى، أعنى مجتمع الريف فى القرية، وصور مشكلاته وهمومه قبل الثورة وبعدها. فكتب الشرقاوى رواياته (الأرض) و (قلوب خالية) و (الفلاح)، وكتب يوسف إدريس روايته (الحرام) ومن ثم يمكن القول بأن روايات الكتاب الثلاثة نجيب محفوظ والشرقاوى ويوسف إدريس تعد - إلى حد كبير - صورة اجتماعية متكاملة ترتسم على صفحتها معالم الحياة المصرية فى المدينة والقرية، خلال الحقبة الزمنية التى عنيت بتصويرها.

(ا) الرؤية الاجتماعية فى روايات الشرقاوى:

تمثل روايات عبد الرحمن الشرقاوى الثلاث السابقة مراحل زمنية متتابعة، فى حياة القرية المصرية، بنفس الترتيب الذى صدرت به، فـ (الأرض) توفرت على تقديم واقع القرية فى أوائل الثلاثينيات، إبان تولى اسماعيل صدقى رياسة الحكومة، وتشكيله لحزب جديد أسماه (حزب الشعب)وكان الراوى إذ ذاك قد ظفر بالشهادة الابتدائية وراح يتأهب لدخول المدرسة الثانوية، و (قلوب خالية) تدور أحداثها فى أوائل الأربعينيات، حين كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها، الراوى طالب فى الفرقة الثالثة بكلية الحقوق، أما رواية (الفلاح) فقد وقعت أحداثها فى شتاء عام ١٩٦٥ بعد أن خرج الراوى إلى الحياة العامة، واستقر فى عمله بالقاهرة.

والمضمون الأساسى الذى تبرزه أحداث الروايات الثلاث هو تصوير مأساة القرية المصرية في العهود المختلفة، وكشف حركة الصراع فيها بين طبقتها الكادحة من الفلاحين المعدمين، ومن فى حكمهم من صغار الملاك، وبين أعدائها من الاقطاعيين والانتهازيين ذوى النفوذ، ومدى تضامن أهل القرية فى هذا الصراع على الرغم من اختلاف طبيعته وملابساته فى كل مرحلة.

إن مبعث الصراع فى الأرض هو قيام حكومة حزب الشعب بتخفيض دورة مياة الرى من عشرة أيام إلى خمسة، لكي يتمكن أحد رجالها من الباشوات من رى أرضه الجديدة التى اشتراها، ولم يكن من الممكن لأهل القرية أن يذعنوا لهذا النظام الجديد، الذى يؤدى إلى جفاف أراضيهم وهلاك زروعهم، لا سيما أن أمر تطبيقه أبلغ إليهم فى مستهل فصل الصيف الذى تشتد فيه حاجتهم إلى المياه، ومن هنا راح (عبد الهادى) أحد الشبان الفلاحين يتحدى هذه الأوامر الجديدة بقطع السدود القائمة على جسر الترعة فى غيبة رجال الرى، ثم تابعه فى ذلك بعض رجال القرية، وكثيرا ما ضبط رجال الرى هذه المخالفات، فأوقفوها على الفور وهددوا أصحابها بسوء العاقبة.

ومما شدد من وطأة هذا النظام الجديد على نفوس أهل القرية، ودفعهم إلى الإحساس بالظلم المضاعف، أنه لا ينفذ إلا على صغار الملاك الذين لا يتمتعون بحماية السلطة، أما من عداهم كمحمود بك صاحب العزبة المجاورة، والذى تربطه بعض الروابط بالباشا، والعمدة بل وشيخ البلد فإنهم كانوا يحصلون على الماء اللازم بوسائل مختلفة. وازداد الأمر سوءا حين كتب الأهالى (مظلمة)باسم وزير الأشغال، ليرفع عنهم ما نزل بهم من بلاء، ورأى جمهورهم الاستعانة بمحمود بك فى تقديم هذه الشكوى إلى المسئولين بالقاهرة، لكنه بطبعه العدوانى تآمر عليهم، مستغلا فيهم عنصر السذاجة والأمية، واستبدل بها ـ بمساعدة العمدة ـ مُلْتَمَساً آخر يطلب الأهالى الذين وقعوا عليه ـ بغير علم بما فيه ـ شق طريق زراعى يمر فى أراضيهم، ويصل ما بين عاصمة الإقليم وطريق القاهرة، مارا بحدود أرض الباشا حيث يكمل بناء قصره الكبير.

ولم يقف التآمر عند هذا الحد بل تبعه قيام العمدة بالإبلاغ عن محمد أبو سويلم شيخ الخفراء السابق، وعبد الهادى، وغيرهما من رجال القرية، بأنهم قطعوا جسر الترعة، على الرغم من أن محمد أبو سويلم لم يكن يملك أرضا فى حوض الترعة، حتى يصح هذا الاتهام. وفى غمرة الليل اقتيد هؤلاء إلى المركز فى عاصمة الإقليم، وظلوا محبوسين عدة أيام قاسوا خلالها صنوف العذاب والألم، على حين خيم على القرية فى تلك الفترة ظلال من الكآبة والحزن. وتبلغ المأساة ذروتها عندما تصدى محمد أبو سويلم، بعد خروجه من السجن، للعمال الذين راحو يضربون بمعاولهم فى أرضه لشق (الزراعية) الجديدة دون أن يمهله رئيسهم بعض الوقت ليجنى محصول القطن الذى نضج، والذى سكب فيه عرقه وجهده طوال العام، وبات ينتظره من حين لآخر، وآل الأمر إلى صدام بين الرجلين تعرض فيه أبو سويلم وابنته (وصيفة) للإهانة والضرب من رجال الشرطة الذين جاءوا لضبط الأمن بالقرية، ثم ألقى به وبمن كان معه من الرجال أمثال عبد الهادى، ودياب، وعلوانى فى حجرة التليفون بدوار العمدة.

وقد تأكد روح التساند والتضامن بين أهل القرية فى كلا الموقفين الشديدين اللذين تعرض فيهما محمد أبو سويلم وعبد الهادى وغيرهما للحبس والاعتقال، إذ كانوا يهبون، وعلى رأسهم محمد أفندى المدرس بالتعليم الأولى، لكتابة العرائض والبرقيات طلبا للإفراج عن المعتقلين، كما قام محمد أفندى بشراء مقدار القطن الذى استطاع أبو سويلم أن يستنقذه من بين معاول العمال فى شق الزراعية، حرصا منه على مساعدة الرجل وأسرته بطريق مشروع.

وتبدو حركة الصراع فى (قلوب خالية) أخف حدة وأقل شمولا منها فى (الأرض)، وتتركز بين غانم، الشاب الفلاح ابن الشيخ متولى فقيه (كفر الأشوح)، وبعض الإقطاعيين الأجانب وأذنابهم، وبخاصة العمدة. بدأ هذا الصراع بمعركة بين غانم و (الخواجاية) الطليانية صاحبة العزبة المجاورة، حين أراد خولى العزبة وهو خواجة أيضا الاستيلاء على كوم التبن الذى يمتلكه الشيخ متولى وبيعه للتاجر الذى استقدمته الخواجاية لشراء تبن العزبة(١).

(١) انظر الرواية ص ٦٣.

القضية إذن قضية عدوان واغتصاب من جانب أجنبى يتحصن وراء امتيازاته التى كفلها له الاستعمار، ويعتقد أن له الحق فى أن يأخذ ما يشاء من ممتلكات الأهلين دون مراجعة أو حساب، ثم محاولة لدفع هذه العدوان من جانب صاحب الحق ومالك الأرض. وقد بدا تضامن رجال (الكفر) فى هذه المعركة واضحا، إذ أسرعوا إلى غانم وشدوا من أزره حتى (عطوة) الذى كان غانم قد خطب ابنته ثم تركها لم يتوان عن حمل فأسه والاتجاه إلى أرض المعركة حين سمع صيحات الاستغاثة.

ولو أن الأوضاع السياسية والاجتماعية فى مصر فى تلك الفترة كانت أوضاعا طبيعية لا سلطان فيها لأحد على احد، ولا تحكم فيها لفرد، أيا كان شأنه فى أقدار فرد آخر، لاتخذ هذا الحادث حجمه الطبيعى، وعولج فى أطار من سيادة القانون، لكن الأمر لم يكن كذلك، وكانت حياة الأهلين تحت رحمة ذوى النفوذ وأصحاب السلطان، وحسب القرية مثلا ـ أن يقوم العمدة بإبلاغ سلطات الأمن بأن هذا الشخص أو ذاك من مثيرى الشغب والفتنة حتى يصدر الأمر باعتقاله، وفى ظل هذه الظروف قامت الخواجاية باتصالاتها السرية بالسلطة الحاكمة واستصدرت قرارا باعتقال غانم ونفيه إلى جبل الطور، وكانت هذه فرصة سانحة أمام العمدة للاصطياد فى الماء المعكر، ومنفذا لابتزاز المال من الشيخ متولى، وخيره بين أن يذهب غانم إلى الطور، أو أن تأتى نقطة البوليس إلى البلد، وأشار إلى أن الخروج من هذا المأزق يقتضيه أن يدفع مبلغ مائة جنيه، يقوم هو بتوصيلها إلى نائب الدائرة، ليكلم الداخلية أو المديرية، حتى يصدر الأمر بإلغاء النقطة واعتقال غانم معا، ولكن الشيخ متولى رفض هذا العرض[١] وإزاء هذا الرفض ظل الاعتقال قائما، وفوجئت القرية ذات مساء بهجوم قوة من رجال الأمن على منزله للقبض على غانم، ولكنها لم تنجح فى مهمتها، على الرغم من قيامها بالبحث عنه فى مظان وجوده بالقرية.

---

(١) انظر الرواية ص ٧٦ ـ ٧٧.

ومرد هذا الإخفاق فى العثور عليه إلى تضامن أبناء القرية مرة أخرى ضد العدوان الخارجى، فعامل التليفون بدوار العمدة تلقى إشارة بالقبض على غانم قبل وصول قوة الأمن بوقت كاف، لكنه أخفاها عن العمدة وعن والد غانم نفسه، ولم يفض بها إلا إلى شخصين من أهل القرية هما (هنداوى) و(رضوان أفندى)، اللذان قاما بتدبير طريق الهرب أمام غانم، وتحمل عامل التليفون عقابا قاسيا من مأمور المركز لإهماله فى تبليغ الإشارة سالفة الذكر، وطفق يحكى بفخار بعد عودته من المركز دوره فى إخفاء الإشارة، وما اخترعه خياله فى الرد على أسئلة المأمور بشأنها، على حين كانت الكدمات فى وجهه ناطقة بمدى ما لحقه من ضرب وتعذيب؛ وعطوه الفلاح الأجير أعد مخبأ لغانم حين سمع بمقدم رجال الأمن للقبض عليه وراء أكوام التبن، التى كان يحرسها لمحمود أفندى عزب أحد أبناء القرية الموظفين بالقاهرة، وكان قد قرر الاتجار فيه بعد أن تضاعف سعره فى أثناء الحرب بل إنه هدد الخواجة (بنايوتى) خولى العزبة عندما التقى به فى القرية بعد ليلة البحث عن غانم، وأنذره «بأن رجال الكفر سيقطعون رجله فلم يعد يجرؤ على نزول الكفر»؛ وأم سعدية الداية التى ضربتها زوجة غانم، كثيرا ما أهانها هو لم تدل بأى معلومات لرجل المباحث الذى نزل القرية متنكرا فى صورة بائع بلح، وحاول أن يستدرجها فى الحديث عن سر اختفاء غانم ومكان اختفائه، وعلى العكس من ذلك استدرجته هى إلى أكوام التبن التى يحرسها عطوة، فانقضت أم سعيد على الرجل بغتة وبركت عليه بكل ثقلها، وحاولت أن تدفس رأسه فى التبن وعندما تخلص الرجل منها ضربه عطوة وظل يضربه، والرجل يركب حماره ويجرى على الزراعية، وعطوة يشيعه:

أهو من ده على طول، اللى حاييجى لنا حاندفس راسه فى التبن لحد مايتخنق لوحده، قول لبتوع المباحث أصحُوا تشيّعوا حد تانى، وأيمان المسلمين اللى نازل الكفر منكم لادفنه بالحيا فى التبن[1]»

ومرسى بن فتح الله أفندى الطالب بكلية الآداب الذى كان ينافس (أبوزيد) الطالب بكلية الهندسة وشقيق غانم، فى التقرب من بيت محمود أفندى عزب، وحب ابنتيه يسرية، وكوثر والذى كان يخالفه فى السلوك والمنزع السياسى. سارع بالتفكير فى الطريقة التى

(١) قلوب خالية ١٤٣.

يمكن بها إلغاء أمر اعتقال غانم، وما لبث أن اتفق مع أبو زيد وإبراهيم راوى القصة على كتابة (عريضة) تتضمن شهادة لغانم بأن له عملا يتكسب منه، وأنه حسن السلوك ولا وجه لاعتقاله، وقد وقع أهل البلد جميعا رجالا ونساء على هذه العريضة. وتبلغ هذه الروح النقية أوج عظمتها، حين نعلم أن غانم كان مختبئا فى بيت محمود أفندى عزب بشبرا، وأن زوجه الست منيرة التى كانت تقضى إجازة الصيف مع أولادها بالقرية هى التى أشارت على هنداوى بذلك.

ومع أن ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ قامت بتصحيح الأوضاع المختلفة التى استند إليها نظام الحكم الملكى السابق، فألغت الأحزاب، وصفت الإقطاع وأصدرت قانون الإصلاح الزراعى الذى يقضى بتوزيع الأراضى الزراعية المستولى عليها من الإقطاعيين على المعدمين من الفلاحين، وعززت ذلك بإنشاء الجمعيات التعاونية الزراعية لخدمة الفلاحين، وخلقت وعيا جديدا بالحياة بين أهل الريف، وانتهت بعد عشر سنوات من قيامها إلى إقرار صيغة جديدة للعمل السياسى تمثلت فى الاتحاد الاشتراكى العربى، الذى يضم فى إطاره تحالف قوى الشعب العامل ومع ذلك كله فإن القرية المصرية لم تصف حياتها تماما، ولم تتوقف حركة الصراع بينها وبين أعدائها الذين كانوا يحاولون دائما أن يسلبوها حقها فى الحياة الحرة الكريمة، بل ليس من المغالاة فى شىء القول بأن حركة الصراع هذه المرة كانت أشد ضراوة عما كانت عليه قبل قيام الثورة، ذلك أن الأمر فيما مضى كان واضحا لا لبس فيه، كل يعرف مواطىء أقدامه، أما بعد قيام تنظيم الثورة السياسى السابق وهو الاتحاد الاشتراكى فإن هؤلاء الأعداء تسللوا إليه، وارتدوا رداء الشرعية الثورية، محتلين مراكز القيادة فيه، وراحو من خلاله يمارسون أساليبهم فى الاحتيال على القوانين ، والتنكيل بمن يتصدى لهم من الفلاحين البسطاء إذا لمسوا منهم رفضا لتصرفاتهم أو إدانة لها، وذلك كله هو ما تصوره رواية عبد الرحمن الشرقاوى الأخيرة (الفلاح).

إن (رزق بيه) سليل أحد الإقطاعيين أصبح الآن يعيش فى القرية، وهو لايملك إلا قصره الفخم الذى آل إليه بالميراث عن أبيه، وسبعة عشر فدانا زرعها جميعا بالموالح، فهو فى حقيقة أمره ينتمى بفكره ونشأته إلى طبقة الإقطاعيين الذين لا يؤمنون إلا بوجودهم هم، ويضعون مصلحتهم الشخصية فوق كل اعتبار، لكنه وفقا للتعريفات الفئوية التى وردت فى قانون الاتحاد الاشتراكى يعد من فئة الفلاحين، إحدى قوى الشعب العامل، وعن هذا الطريق ظفر بأمانة لجنة الاتحاد الاشتراكى على مستوى القرية، وأصبح رئيسا لمجلس إدارة الجمعية التعاونية الزراعية. وقد توطدت العلاقة بينه وبين مشرف الإصلاح الزراعى، ومشرف الجمعية، فمكنه الأول من عشرين فدانا من أجود أراضى الإصلاح بأن حرر له عقود إيجار بتاريخ قديم، مع أنه لم يكن مستأجرا لها من قبل، حقا كانت ملكا لأبيه لكنه باعها للأمير منذ زمن طويل، ثم صادرتها الثورة ضمن ما صادرت من أموال الأمير. أما ملاك هذه الأراضى من المعدمين فقد حرر لهم المشرف عقود ملكية بأرض أخرى قليلة الجودة ضعيفة الإنتاج، وأباح له المشرف الآخر آلات الجمعية الزراعية ليستخدمها فى أرضه بالمجان، ثم يضاف أجر تشغيلها إلى (حسابات) صغار الزراع وقد أثار هذا التصرف لجنة الاتحاد الاشتراكى فى القرية، فقررت مناقشته فى اجتماع خاص بعد عودة عبد العظيم أحد أعضائها من مقابلة وزير الزراعة بالقاهرة،لكن رزق بيه بوصفه أمينا للجنة تلكأ فى الموافقة على هذا الاجتماع، أول الأمر، متعللا بأعذار واهية، ثم أعلن صراحة رفضه لعقد هذا الاجتماع حين ذهب إليه عبد المقصود أفندى ناظر مدرسة القرية الابتدائية وأحد الأعضاءيناقشه فى الأمر وقال:

«خلاص.. مافيش اجتماع للجنة الاتحاد.. أنا الأمين.. أنا قررت وقف الاجتماعات.. اللى عاوز يجتمع يتحمل هو مسئولية عمل اجتماع غير قانونى..

ـ ليه.. لماذا.. يعنى.. ولمتى..

ـ ماذا؟ مافيش لا ماذا ولا متى.. الاجتماعات موقوفة وخلاص.

ـ وضحك عبد المقصود بهدوء.

ـ يعنى لأجل غير مسمى.

ـ خلوا عبد العظيم يروح مصر يكلمهم يأمرونى بعمل اجتماع.

ـ وقال عبد المقصود بهدوء: الحكاية مش محتاجة، نتفاهم هنا أحسن.. طيب عاوزين اجتماع جمعية عمومية للجمعية التعاونية.

ـ وصرخ رزق: جمعية عمومية.. ليه.. علشان تقولوا عليه رجعى وإقطاعى؟ يا أخى أنا طول عمرى ضد الأمير.

ـ لا.لمناقشة مسائل هامة.. ولعمل انتخابات جديدة..[(١)]، واحتدت المناقشة بين الرجلين، وحملت كلمات (رزق بيه) معانى الزهو والسخرية والتهديد، وازداد الأمر تأزما بإقدام رزق عقب ذلك مباشرة،على صلب أحد الفلاحين على جذع نخلة، وضربه بالسوط ضربا موجعا، لأنه خاطبه باسمه مجردا عن اللقب الموروث. وكان هذا الحادث إيذانا بتصاعد الصراع بين الطرفين درجة أخرى، وباعثا لكليهما، فى الوقت نفسه، على تأكيد ذاته وتحصين مواقعه، فعبد المقصود يصر على عقد اجتماع للجنة الاتحاد الاشتراكى والجمعية العمومية، ويضرب لذلك موعدا محددا، وعبد العظيم يتزعم مظاهرة من شباب الفلاحين طافت شوارع القرية وهى تهتف، لا رجعية ولا إقطاع. أما (رزق بيه) فقد سافر إلى القاهرة. والحق أن تحركه كان سريعا وأن ضرباته كانت مسددة إلى كل اتجاه، فقد نجح أولا فى تفريق الاجتماع العام وإثارة جو من الرعب والخوف زورا باسم الحكومة بين الأهلين، وذلك أنه فى أثناء الاجتماع المذكور اقتحم الاجتماع شاب أجنبى يلبس بدلة أنيقة، يتقدمه أحد بطانة رزق بيه، ثم صاح هذا الشاب بصوت حاد.

ـ فضوا الاجتماع ده.. الاجتماع ده غير قانونى ده من غير إذن سلطات الأمن، واللى دعوا إليه لهم حساب تانى..

وساد وجوم.

---

(١) الفلاح ٤٨.

من هذا الرجل القادم من المدينة يحمل لكم كل هذا التحدى..؟

ـ مش نعرف الأول مين سيادتك؟.. اتفضل.

ـ فرد بابتسامة كريهة صفراء

ـ مين سيادتك أنت الأول؟.. اتفضلوا.. الاجتماع ممنوع.. دى أوامر الحكومة.. ثم مين المسئول عن المظاهرات اللى حصلت هنا؟.. اتفضلوا.. تعال يا نائب العمدة.. افتح الباب المقفول ده وحضر لى سرير هنا.. وشوف لى واحدة تخدمنى.. اتفضلوا.

ما هذا؟ نائب العمدة؟.. توفيق حسنين نائب عمدة؟ أية مصائب جاءت بهذا الرجل الغريب القادم من المدينة بسحنته المنفرة، وبلهجة كريهة فيها ذكريات السيطرة والرعب والسلطة الغاشمة؟

وقفز الرجل الغريب مرة أخرى وصاح فى كلمات خاطفة مقتضبة بلهجة قاهرية واضحة:

ـ أزاى تعملو اجتماع رغم إرادة رئيس الجمعية التعاونية وأمين لجنة الاتحاد الاشتراكى. دى ألاعيب فوضوية.. دى فوضى.. ده يعتبر تحدى لتنظيمات الدولة.

ـ وزعق عبد العظيم: ما احنا القاعدة الشعبية.. إحنا الأصل.. هو راجل واحد حايغلب بلد بحالها يعنى؟ هه!

ـ التفت الرجل الغريب النحيل إلى توفيق حسنين مبتسما.

ـ مين ده؟ مين المشاغب ده اسمه ايه؟.. اكتب اسمه عندك يا نائب العمدة.. ده عميل للرجعية.(١)

ولم يكن هذا الشاب الغريب إلا شخصا يدعى (اسماعيل) تربطه رابطة القربى بزوج (رزق بيه). وقد بعث به من القاهرة على أنه من رجال الحكومة ليسكت الأصوات الثائرة، وينكس الجباه العالية.

---

(١) السابق ١٠٣ ـ ١٠٤.

كذلك نجح (رزق بيه) فى الالتفاف حول عبد المقصود أفندى وعبد العظيم داخل لجنة الاتحاد الاشتراكى بالمحافظة، وهى الحصن الشعبى الذى يمكن أن يحتميا به، ويدفع عنهما الأذى والضر، فقد استدعيا كلاهما إلى مقر اللجنة بعاصمة الإقليم، وتم القبض عليهما هناك، وفى أثناء تلك الأيام الكئيبه التى عاشتها القرية بأعصاب عارية كان الشاب الغريب ينشر موجة أخرى من الإرهاب، إذ تم القبض على سالم ابن إنصاف أحد الفلاحين الضعفاء، وعلى الخفير هلالى لامتناعه عن حبس سالم بحجرة التليفون، وبذلك خيم جو ثقيل من الرعب والتشاؤم على أبناء القرية، وكان توفيق حسنين، تابع رزق بيه، يؤكد ذلك بما يذيعه بينهم من أن الاجتماعات ممنوعة بأمر سرى من مصر، ويهدد من يحاولون التجمع بأى شكل من الأشكال.

ويتضح مدى الفساد الذى أصاب التنظيم السياسى من ذلك الموقف الذى ذهب فيه راوى القصة إلى لجنة الاتحاد الاشتراكى بالمحافظة للتحدث فى أمر المعتقلين والمحبوسين من أبناء قريته، فقد التقى هناك بالأستاذ (برعى) المحامى وأحد أعضاء اللجنة، وهاله، أول الأمر، أن الاستاذ برعى مشغول فى مكتبه الأنيق بهواياته الرياضية وألوانها المختلفة، أما آخر ما كان يثير اهتمامه فهى مشكلات الجماهير المطحونة، التى من أجلها جلس فى هذا المكان.

إن خطأ التنظيم السياسى الذى شل فاعليته وتأثيره، كما يبدو من تصوير المؤلف هنا، يكمن فى تسلل العناصر الانتهازية إليه. إنها لا تؤمن بالنظام الاشتراكى، لكنها فى الوقت نفسه تسعى إلى ركوب الموجة العالية، وتجيد حمل الشعارات البراقة، وتكثر من ترديدها فى الاجتماعات واللقاءات دون أن يتجاوز أثرها فى نفوسهم موقعها من ألسنتهم، وفوق ذلك فإن هذه العناصر الانتهازية، سواء فى القرية أم المحافظة، راحت تمتد وتتشابك، واستحالت أخطبوطا رهيبا داخل التنظيم لا يشل فاعليته فقط، بل يتهدد أمن الأبرياء البسطاء، إذا بدا منهم ما يدل على المعارضة والرفض لرغباتهم، ويزج بهم فى غياهب المعتقلات باتهامات ظاهرها حق وباطنها باطل.

وما أكثر ما تنساب الألفاظ الجديدة حينئذ على ألسنتهم بغير حساب! وكأن الواحد منهم آلة صماء تعيد بغير وعى ما سبق أن حفظته من ألفاظ وعبارات، حتى لو تضاربت مدلولاتها فى بعض الأحيان..

هكذا فعل الأستاذ برعى حينما حدثه المؤلف فى شأن المعتقلين من لجنة الاتحاد الاشتراكى بقريته، فقد ذكر له أن ما حدث لكل من عبد المقصود، وعبد العظيم جاء نتيجة اتهامات نسبت إليهما، وليس من حق الاتحاد الاشتراكى أن يتدخل فيها، وإنما هى من اختصاص القانون وحده، ثم أشار إلى أنهما أتيا إليه فى مكتبه وأساءا إلى الاتحاد الاشتراكى، واستنكر موقفهما من (رزق بيه) أمين اللجنة ورئيس الجمعية التعاونية، وعد دعوتهما إلى عقد اجتماع بدون إذنه ضربا من الفوضى، وأثنى على جهده فى زيادة الدخل القومى، فهو على حد ـ تعبيره ـ اشتراكى منتج، على حين اتهمهما بتعطيل الإنتاج وقال: «..أى فلاح أو أى عامل أو أى واحد يثير مناقشات تعطل العمل يعتبر مخرب.. مخرب قطعا.. ثم أن يعنى اسمح لى.. أى فلاح يثير الجو ضد المالك لمجرد أنه مالك فهو يعتبر ضد الميثاق.. ده رزق بيه رجل له مكانته يا سعادة البيه.. ده كان فى هيئة التحرير وفى الاتحاد القومى معايا والله.. هو رزق بيه إيه؟ ده عنده أقل من خمسة وعشرين فدان.. يعنى فلاح طبعا. فلاح برضه بالمقياس الاشتراكى الصحيح.. إحنا ضد الصراع الطبقى لكن دول يظهر أنهم شيوعيين! دول ناس بيثيروا الصراع الطبقى.. دول ناس ضد الاشتراكية.. دول شيوعين.. ضد الميثاق.. ويجب أخذهم بكل شدة.. ومع ذلك فهم طبعا محبوسين فى موضوع تانى. أظن مسائل أخلاقية.. أو سرقة. مسائل يحسن طبعا البعد عنها.. على أى حال دى مسائل قانونية.. لكن أنا حبيت أنورك، الفلاح اللى يعطل الإنتاج ويثير الشغب واللى يلقى شبهات على أى مسئول فى لجنة الاتحاد الاشتراكى، وفى الجمعية التعاونية بتاعة القرية أو أى مسئول فى الجمعية التعاونية.. هذا الفلاح رجعى،وشيوعى،وعميل اقطاعى،وضد الاشتراكية ومخرب! أنا أنصحك بالبعد عن الموضوع ده فهو شائك و.. وعلى كل حال اترحلوا لمصر والتحقيق هناك فى أيدى أمينة لكن جايز يطول شهر والا اتنين والا تلاتة..»(١).

---

(١) السابق ص ١٩٠ ـ ١٩١.

ولا يغيب عن بال من عاش تلك السنوات من تاريخ مصر فى منتصف الستينيات مدى ما لحق بالاتحاد الاشتراكى من تورم اختلط فيه العضو الصحيح بالمريض، وانطمست فيه الحدود الفاصلة بين الحق والباطل، وبدت المفارقة هائلة بين الشعار والواقع، وتحول الأمر إلى مجرد براعة فى نحت ألفاظ جديدة، واستخدام بعض (الكليشيهات) التى فقدت معناها لكثرة ترديدها، وأصبحت تثير النفور والاشمئزاز فى النفس أكثر مما تبعث على الارتياح والإقناع، نرى أمثال هذه الكليشيهات تجرى على لسان الأستاذ برعى فى حديثه إلى الراوى مثل: (وضوح الرؤية) و (المسئول الثورى) و (الموضوع فى أيدى أمينة)، أو (فى أيدى الجهات العليا) وهكذا.

وإذا كانت العناصر القيادية المسئولة فى الاتحاد الاشتراكى، الذى هو التنظيم السياسى الشعبى الحارس لحقوق الشعب وحريته، على هذا النحو من الانحراف والتضليل فلا عجب إذن أن يتحول جهاز الأمن الحكومى فى يدها إلى اداة قمع وتسلط، تعتقل أمثال عبد المقصود، وعبد العظيم، وسالم وهلالى.

وحين حاول المؤلف معرفة سبب الاعتقال لم يلق إجابة شافية، بل على العكس أوقعه المسئولون فى دوامة لا تنتهى، وأثاروا فى نفسه مزيدا من القلق والخوف بحديثهم عن أن (الأمر سرى) و (الجهات العليا) و (الأسرار العليا) وغيرها من المصطلحات الغامضة، وكأن هؤلاء البسطاء قد اختلسوا الملايين من أموال الشعب، أو أفشوا أسرار الدولة إلى أعدائها المتربصين بها، بل إن هؤلاء الانتهازيين أصحاب مراكز القوى فى مواقع العمل المختلفة كانوا يديرون دفة الأمور من وراء ظهر من هم أعلى منهم سلطة، استنادا منهم إلى اليد العليا الخفية التى تحمى كل تصرفاتهم، وهذا ما يدل عليه كلام ضابط المباحث الذى ذهب إليه الراوى ليستفسر منه عن سر التأخير فى إطلاق سراح المعتقلين بعد أن وعده صديقه (الفرماوى) مدير الأمن بالمحافظة بسرعة الإفراج عنهم. يقول الكاتب: «... وقابلت ضابط المباحث فاعتذر عن الكلام ولوح لى بسخرية خفية أن مدير الأمن يضع نفسه فى مأزق، ويتعرض لمشاكل أعلى منه!...»(١).

(١) السابق ٢٠٨.

والمتتبع لأطراف الصراع فى روايات الشرقاوى الثلاث يلحظ حرصه على إبراز العنصر العمالى متعاطفا مع الفلاحين فى صراعهم ضد أعدائهم من الإقطاع والرجعية، يتمثل ذلك فى (الأرض)، فى عم (كساب) سائق الحنطور بالقرية، وفى(قلوب خالية) سائق التاكسى الذى قدم لغانم الهارب من الاعتقال طربوشا وبالطو، وفى (الفلاح) فى (عمار الشبينى) عامل النسيج وعضو لجنة الاتحاد الاشتراكى بالمصنع والمحافظة. غير أن المؤلف قدم أحد أبناء القرية الذين قذفت بهم الحياة فى دروب كثيرةفاشتغل سائقا على عربات الحنطور، وعندما قامت ثورة سنة ١٩١٩ اشترك فيها وهو عامل بالإسكندرية، وبعد الثورة اشترك فى إضرابات العمال، وسجن من أجل الإضراب وذاق المر، وفى السجن لقى عمالا يفهمون أشياء لم يكن يعرفها، ومنهم تعلم الكثير من الأسرار، وخرج من السجن فعاد يبحث عن العمل، لكن الأبواب أغلقت فى وجهه فراح يسوق العربة الحنطور فى القرية[1]. ولم يعد موقف عم كساب من قضية الفلاحين فى قريته موقف التأييد المعنوى والمساندة الشعورية، فقد كان يحس بالألم والضيق بعد سماعه بقدوم نقطة البوليس إلى القرية، ومبعث ذلك فى نفسه «أن البلد فقيرة والبنات والنساء لا يجدن المال ولا الذرة، ولا أحد فى القرية يعرف القرش بينما العسكر يملكون القرش! ومعنى ذلك، فى تقديره، انزلاق بنات القرية ونسائها إلى مهاوى الرذيلة. وكان إحساسه بالفرح عارما حين علم بإلغاء النقطة وعزم المديرية على الإفراج عن الرجال المحبوسين فى دوار العمدة[2]»

ولم تكن شخصية سائق التاكسى الذى حمل إلى غانم الطربوش والبالطو فى (قلوب خالية) على هذا المستوى من الوضوح والعمق، بل إننا لا نكاد نعرف عنها شيئا سوى ذلك، حتى اسمه نفسه لم يذكره المؤلف.

أما (عمار الشبينى) فقد اقتصر دوره على الخطبة الحماسية التى ألقاها على الأستاذ برعى المحامى حين كان يسوغ للمؤلف اعتقال أبناء قريته، ويحدثه حديثا ملتويا غامضا. عندئذ انشقت الأرض عن عمار وتدخل فى المناقشة بصورة

(١) انظر الأرض ص ٣٧٤ ـ ٣٧٥.

(٢) السابق ص ٤١٣.

حادة، ويغلب على الظن أنه كان مجرد قناع تخفى وراءه الشرقاوى نفسه ليصب هجومه على طبقة المثقفين الانتهازيين أمثال الاستاذ برعى، وليشرح مزايا النظام الاشتراكى، فهو مثلا يقول للاستاذ برعى: «..لا مؤاخذة.. الصراع بقى مر.. وهو مش ضد بقايا الإقطاع وجيوبه والجيوب الرأسمالية بس.. ده الصراع الخطير ضد الانتهازية وحملة الشعارات.. ضد انتهازية اليسار. اليمين واضح قدامنا ومكشوف واحنا قادرين عليه.. واليمين مضروب.. لكن الخطورة الحقيقية من انتهازية اليسار، لأنها فى رأيى محتلة أماكن قيادية حساسة..إلخ»[1]

ويقول أيضا: «الاشتراكية دى طريق لسعادة الإنسان، أخر طريق اهتدى له العقل البشرى. وقبله كانت فيه محاولات كثيرة.. من أول الأديان السماوية اللى نزلت كلها علشان إسعاد الناس لحد أخر الأفكار فى القرن العشرين.. والكفاية والعدل اللى أنت بترددهم من غير ما تفهمهم دول ضمانهم حاجة واحدة: الحرية. حرية الإنسان يا أستاذ برعى. فى المجتمعات الرأسمالية والإقطاعية مفيش حرية بالمعنى الصحيح لأن الضغط الاقتصادى والحاجة بتحدد حرية الإنسان.. فى الاشتراكية بقى لا فيه ضغط اقتصادى ولا فيه احتياج. لأننا احنا الشعب بنملك كل أدوات الإنتاج والتجارة والبنوك وكله.. الاشتراكية انتاج وسد احياجات.. يجب بقى إن الإنسان يمارس كل حرياته ويشعر بأمان.. لكن فى مرحلة التحول الاشتراكى الحرية مش فى مصلحة أمثالك. ولا فى مصلحة ماركة المديرين اللى عاوزين يختفوا وراء الشعارات، الحرية بتكشف انحرافهم أو قصورهم أو تطلعاتهم الطبقية..لكن احنا حنناضل باستمرار فى سبيل الاشتراكية الصحيحة.. الاشتراكية الحقيقية اللى جوهرها الحرية»[2]، وقد شارك الشبينى رفاقه الفلاحين المصير نفسه، فاعتقل بعد هذه المناقشة العنيفة التى احتدمت بينه وبين الأستاذ برعى، وأكد ذلك من وجهة نظر الكاتب ضرورة التلاحم بين طبقتى الفلاحين والعمال فى الصراع ضد العدو الجديد المشترك المتمثل فى الرجعيين المتسللين من فلول الإقطاع والمثقفين.

---

(١) السابق ٢٠١.

(٢) الفلاح ص ١٩٩.

لكن الحق أن الشرقاوى هنا لا يدين طبقة المثقفين بعامة، وإنما يدين منها أمثال الأستاذ برعى المحامى ممن تضخمت جيوبهم بالمال، وانعدم عندهم الإحساس بالعوز والحرمان الذى يشدهم إلى طبقة الكادحين من الفلاحين والعمال، وليس صعودهم فى التنظيم السياسى إلا ضربا من التسلل والانتهازية، أما المثقف الفقير فإنه يضعه إلى جانب الفلاح والعامل، وذلك ما جاء على لسان عمار فى حديثه للأستاذ برعى: «.. والناس اللى هم بتوع مصالحهم أمثالك طبعا مايقدرش يواجهوا عامل أو فلاح أو مثقف فقير فى مناقشة حقيقية وعادلة.. أسهل حاجة عندهم توجيه الاتهام وقمع الحريات.. انتم لعنة..»[1]، كما أننا نرى عدلى عبد الواحد الطالب بالمدرسة الثانوية يستنهض زملاءه من طلاب القرية باعتبارهم طليعتها الواعية المثقفة، لاتخاذ موقف إيجابى فى لجان الاتحاد الاشتراكى،ومنظمة الشباب تجاه هذا الوافد الغريب الذى هبط على القرية يهدد أمنها،بدعوى أنه مندوب الحكومة، بل إنه دخل فى عراك مع توفيق حسنين أحد أذناب رزق بيه بشأن هذا الموضوع[2]. ومعنى هذا أنه على الرغم من انتمائه إلى الطبقة المثقفة فإنه انتصر فى الصراع الطبقى الدائر بقريته لطبقة الفلاحين الكادحين التى انحدر منها وما زال يعيش بينها.

الواقعية فى روايات الشرقاوى:

إن انصراف الشرقاوى إلى تصوير الصراع بين الطبقات فى القرية المصرية وخاصة طبقة ذوى النفوذ من الإقطاعيين ورجال الحكم قبل الثورة، ومن حل محلهم بعدها من الرجعيين والانتهازيين الذين يعادون النظام الاشتراكى من جهة، وبين طبقة صغار الزراع والمعدمين من جهة أخرى يضفى على منهجه فى المعالجة الروائية سمة جديدة يختلف بها عن منهج نجيب محفوظ الذى تناولناه فيما سبق. حقا إن الواقعية بخصائصها السابقة هى القاسم المشترك بينهما، ولكنها عند نجيب محفوظ لا تصور صراعا بين الطبقات، وإنما تصور أوضاع الطبقة المتوسطة والصغيرة وما انتابها من انحلال وتفسخ بتأثير الظروف الاجتماعية العامة التى عاشت فيها. متفاعلة مع الظروف الذاتية الخاصة للنماذج

(١) السابق ص ٢٠١.
(٢) انظر السابق ص ٢١٩ ـ ٢٢٢.

الروائية المختارة، فهى أقرب ما تكون إلى الواقعية الأوربية أو الواقعية النقدية التى تصف واقع المجتمع، وتحلله بسوءاته ونقائصه دون اهتمام بهذا الصراع الطبقى أو دون تركيز عليه على الأقل. أما عند الشرقاوى فإن واقعيته تقوم على رصد حركة الصراع بين طبقة الفلاحين المناضلين البسطاء،وأعدائهم من طبقة الإقطاع والرجعية التى تحاول أن تسلبهم حقهم فى الحياة الحرة الكريمة، أى أنه ليس صراعا بين قيم الخير والشر فى معناهما المطلق، كما هو الحال عند الكلاسيكيين، وليس صراعا بين نماذج اجتماعية تعانى من ظلم واقع عليها، ونماذج أخرى تمارس هذا الظلم، وإنما هو صراع بين طبقات، بعضها يمثل القهر الاجتماعى والشقاء والتعاسة، وبعضها الآخر يجسد معانى التسلط والأثرة والانتهازية. وهذه الرؤية الفنية هى رؤية الواقعية الاشتراكية التى تميزها عن الواقعية النقدية. يقول جورج لوكاتش أحد نقاد الواقعية الاشتراكية البارزين: «إن رؤية الواقعية الاشتراكية هى، بالطبع، الصراع من أجل الاشتراكية، وهذه الرؤية تتنوع فى الشكل والمضمون طبقا لمستوى التطور الاجتماعى وموضوعه. والنقطة الحاسمة بخاصة فيما يتعارض مع الواقعية النقدية ليست هى مجرد قبول الاشتراكية،فإن هذا ممكن داخل إطار الواقعية النقدية، والإثبات الصريح للاشتراكية ليس علامة مميزة لهيكل الكتابة الاشتراكية الأساسى»... ثم يقول: «إن الفرق الحاسم إذن هو أن الواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية النقدية ليس فى أنها ترتكز على رؤية اجتماعية مادية، وإنما فى استخدام هذه الرؤية فى وصف القوى التى تعمل من الداخل تجاه الاشتراكية»(1)، ومع أن هذه الرؤية الاشتراكية ظلت فى روايتى الشرقاوى الأوليين (الأرض) و (قلوب خالية) متضمنة فى تصميم الأحداث الروائية وتوجيهها فإنها أسفرت عن نفسها تماما بما يشبه الإعلام فى روايته الأخيرة (الفلاح)(٢)، وربما كان مرد ذلك إلى صدورها(٣) بعد إعلان الاشتراكية فى مصر سنة ١٩٦١.

---

(1) Realism in our time (Tianslated from. German by John and Necke Mander).U.S.A.1964. p.93.††

(٢) انظر مثلا ص ٢٨٩.

(٣) صدرت رواية (الأرض) سنة ١٩٥٤، و (قلوب خالية) سنة ١٩٥٧ وصدرت (الفلاح) سنة ١٩٦٨ ولكن الواقع أنها من نتاج الفترة التى نتناولها بالدراسة.

ثمة أمر آخر فى روايات الشرقاوى يدعم انتماءها إلى الواقعية الاشتراكية، وهو فى الحقيقة تابع للسمة السابقة ومترتب عليها، وأعنى بها نزعة التفاؤل والإيجابية التى سادت هذه الروايات، فالمؤلف لا يتركنا فى (الأرض) إلا ونحن نشاركه الإحساس بالفرحة، لإلغاء الأمر بإنشاء نقطة البوليس فى قريته المنكوبة، ولعزم المديرية على إصدار قرارها بإطلاق سراح الرجال المحبوسين بدوار العمدة؛ وغانم فى (قلوب خالية) يفلت من رجال المباحث الذين جاءوا للقبض عليه ليلا، ويغيب فى مصر عدة أيام، ثم يصدر قرار بإلغاء أمر اعتقاله نتيجة الشكوى التى وقعها أهل قريته، والاتصالات التى أجراها شقيقه مع المسئولين. وفى رواية (الفلاح) صدر قرار بنقل المشرف الزراعى المتواطىء مع رزق بيه، وإجراء التحقيق معه، وتم إطلاق سراح الرجال الأربعة المعتقلين، وبذلك اخضر الأمل فى النفوس، وعادت البسمة إلى الوجوه، وأعربت القريةعن فرحتها بإتمام زواج (تفيدة) ابنة الشيخ طلبة لسالم، وبلغ انتصار الفلاحين على الرجعية والانتهازية مداه بإجراء انتخابات جديدة للجنة الاتحاد الاشتراكى ومجلس إدارة الجمعية، التعاونيةسقط فيها رزق بيك، على حين انتخب عبد المقصود رئيسا للجمعية وعبد العظيم أمينا للجنة الاتحاد الاشتراكى وإنصاف أمينة لصندوق الجمعية يساعدها ريان المدرس بالمدرسة الابتدائية. ويرى لوكاتش أن نزعة التفاؤل هذه، أو التفاؤليه التى تتسم بها الواقعية الاشتراكية، تختلف عن التفاؤلية المخططة التى تؤدى إلى (النهاية السعيدة) فى الأدب البورجوازى من حيث إن الأولى تستند إلى فهم التطور التاريخى الذى يعجز عنده أدباء البورجوازية[1].

بناء الأحداث والشخصيات:

وعلى الرغم من التزام الشرقاوى بالواقعية فى عرض الأحداث وتصويرها فإن بعضا منها اتسم بالفجاجة التى تقطع تيار الإحساس بالتوتر واللهفة الذى ولدته الأحداث السابقة، وتثير الشك فى صدقها وجديتها؛ ومن ذلك ما يذكره فى (الأرض). من أنه بعد سقوط جاموسة مسعود أبو قاسم فى بئر الساقية هب

(1) op. cit.. p.21

الرجال المتشاجرون لإنقاذها، حتى الجرحى منهم الذين كانوا يرقدون على الجسر زحفوا إلى البئر ووقف بعضهم أمامهم، وحين حاول (دياب) أن ينزل إلى البئر صاح فيه عبد الهادى بحنان كبير.

- خليك أنت يا (دياب) أنت دمك لسة سايح.

والقارىء للرواية يعلم أن عبد الهادى هو الذى ضرب دياب وأسال دمه. كذلك هب رجل ثالث من ناحية عبد الهادى، وأوشك أن يسقط فى البئر فأسنده عبد الهادى ورجاه أن يصعد ويستريح بعيدا، مع أن عبد الهادى نفسه كان يضرب هذا الرجل منذ لحظات، وكان من الممكن أن يقذفه فى هذه البئر كما كان الرجل على استعداد لأن يفعل بعبد الهادى مثل ذلك. وتستمر هذه الفجاجة فى عرض مشهد المصالحة الذى تم بعد انتشال الجاموسة، إذ نزل الجرحى من الرجال إلى الترعة وغسلوا المياه التى سالت على وجوههم ورءوسهم، وعادوا بعد ذلك إلى القرية يرفرف عليهم الإخاء والحب والمودة؛ ومنه أيضا ما ذكره فى (الفلاح) حين أمسك توفيق حسنين بذراعى سالم ليحبسه فى حجرة التليفون بدوار العمدة، فقد أخذ سالم يصيح، ويقول: وهو أنا ملطشة. أنا ابن الثورة دى! انت مين أنت؟ أنا فلاح والثورة دى بتاعتى.. تحبسنى انت ازاى من غير جريمة؟

واعتصم بالحائط تحت صورة الرئيس.. ولكنهم دفعوه إلى بعيد.. ومالت الصورة، فأصلح سالم وضعها وتوفيق يدفعه بعنف.. وقال سالم وهو ملتفت إلى الصورة: دا يرضيك؟[١]، ولا أظن أن سالم كان فى حال من توازن الفكر وهدوء المزاج تسمح له بإصلاح الصورة التى اختل وضعها.

وقد بلغ الأمر أحيانا بالمؤلف أن صور الأحداث تصويرا هزليا قريب الشبه بالكاريكاتير الذى يبعث على الضحك لكنه ينبو عن الواقع ويجافيه، ومن ذلك مانراه فى (الأرض) لحظة دخول مأمور المركز مأتم عمدة القرية، إذ تصادف اجتيازه باب المضيفة ببدلته العسكرية التى راح يشدها على بدنه الغليظ المتكرش.

(١) الفلاح ١٢٩ ، ١٣٠.

تلاوة قارىء القرآن قوله تعالى: ﴿وانظر إلى حمارك﴾ «ووقف المأمور فى المدخل والكل ينظر إليه،وإلى بدنه السمين وصوت القارىء يعيد: ﴿وانظر إلى حمارك﴾.

وبعد أن استقر به المجلس فى منطقة الكراسى المذهبة وعن يمينه محمود بك،وعن شماله محمد افندى انطلق صوت القارىء بالآية السابقة، وظل يعيدها غير مرة حتى سرت الهمهمة بين الفلاحين، وعيونهم مركزة على المأمور، وأحس شيخ البلد بحرج كبير. ونظر إلى المأمور، فوجده مقطبا ينفث دخان سيجارته بعصبية،وأنفاسه تتردد عالية فى منخريه. وإلى جواره محمود بك محتقن الوجه من الغضب.

وهرول شيخ البلد إلى القارىء وهمس فى أذنه: شوف لنا آية غير دى فى عرضك. عدى الآية دى بقى. بلاش تقرأ بالسبعة فى أية وانظر إلى حمارك دى. لاحسن الناس بتبص عالمأمور.

ولكن القارىء نظر إليه باستهجان، وثبتت يداه على صدغيه، وحاجباه يرتفعان بغضون جبهته وانطلق يرتل: ﴿وانظر إلى حمارك﴾.

وأخذت الهمسات الساخرة تتزايد بشكل ملحوظ فى منطقةالكراسى المذهبة ذات القطيفة الخضراء الكالحة.

فصاح محمود فى ضيق: خلاص يا (شيخ ابراهيم)؟! مافيش فى القرآن غير دى؟! من ساعة ما دخلنا وانت عمال تلت وتعجن فى الآية دى! همه مصلطينك.

وانفجرت الضحكات صريحة قوية من الجالسين على الدكك.

فوقف المأمور قائلا فى صوت حاسم: صدق الله العظيم؟ طب يا أخى ما تقرأ أية وحشرناهم يوم القيامة وفدا[1]»

---

(١) الأرض ٢٣٠ ـ ٢٣١، وصحة الاية التى إشار إليها المأمور هى (يوم نحشر المتقين إلى الرحمن وفدا) مريم /٥٨.

وهو يقصد بذلك التعريض بأنصار حزب الوفد من أهل القرية، وبخاصة المحامى الذى كان نائبا للدائرة، وكان يجلس فى المأتم نفسه بالقرب منه. وعلى إثر ذلك اشتد الجدال وعلا بينه وبين هذا المحامى، ثم ما يلبث المأمور أن توعد البلد لإلقائها حديد الزراعية فى الترعة فى الليلة الماضية، وطفق يسأل عمن اقترف هذا العمل. وهكذا خرج المأتم عن وقاره وجلاله المعهودين فيه، وغدا مكانا للسخرية والملاحاة وإجراء التحقيقات.

وقريب من هذا ما حدث فى (الفلاح) حين اجتمع أهل القرية لصلاة الجمعة بالمسجد، ومعهم رزق بيه وإسماعيل، وذلك فى أثناء حبس عبد المقصود أفندى ناظر المدرسة والذى كان يتولى خطبة الجمعة بدلا من الشيخ طلبة، إسهاما منه فى تطوير الدعوة الدينية بما يتلاءم مع قيم الحياة الاشتراكية الجديدة. لقد هم الشيخ طلبة أن يصعد المنبر بعد أن أذن لصلاة الجمعة، لكن الأستاذ ريان أحد مدرسى المدرسة الابتدائية استوقفه وصعد بدلا منه، وراح فى خطبته يتحدث عن الطمع الذى يفسد القلوب تاليا قوله تعالى: ﴿إن هذا أخى له تسع وتسعون نعجة...﴾ حتى تهامس بعض الحاضرين بأنه يعرّض برزق بيه الذى احتال على أرض سالم واستولى عليها، وتحدث عن الفئة الباغية التى لعنها الرسول فى المدينة، والتى مازالت تعيش حتى فى ظل النظم الاشتراكية، وهى فئة لا تستغل غيرها، بل تستعلى عليهم بمالها،أو بجاهها،أوبما تملك من صلات.

وهنا وقف الرجل القادم من المدينة كالملسوع: أنا أمنعك من الكلام!. أنت بتعرض بالنظام الاشتراكى! ثم أنت لا يجوز أن تكون إماما لأنك صغير السن بالنسبة للموجودين.. ثم أنك غير متزوج.. وده حرام!

وارتفعت الأصوات من بعض الطلبة أولا ثم من الفلاحين: اقعد .. اقعد.. أيوه «يا أستاذ ريان». واستمر ريان فى خطبته بين صيحات المعارضة من جانب إسماعيل، وصيحات الاستحسان من بعض المصلين حتى أن بحيرى الشاب الفلاح الساذج صاح بأعلى صوته: أنا واد ط. طليعة.. طليعة. على رأى كلام التلاميذ والمدرسين وضج المسجد بالضحكات وتعالت أصوات مختلطة:

الله يخيبك يا واد يا بحيرى! قال طليعة قال! الله يخيبك فتى..

وتوقف ريان عن الخطبة وهو يجاهد فى كتم ضحكاته.. ووقف الرجل القادم من المدينة يصيح غاضبا: ده ما بقاش جامع .. ده شغل كباريهات.. ضحك وهزار؟ فين حرمة الجوامع.. ده اعتداء على الدين وحرمة المساجد ياشيخ طلبة يا.. شيخ زفت!

وقاطعه ريان بهدوء والشيخ طلبة يتكوم على نفسه ويستغفر ويستعيذ: الكباريهات دى تعرفوها فى مصر يا سيد انت! احنا فى بيت من بيوت الله.. وبيوت الله ليست أماكن عبادة صماء، ولكنها كانت دائما أماكن لتدبير الأحوال ولمناقشة شئون العباد وللعلم، ولتحرير الإنسان كمان. وإلا حاتمنع الاجتماع فيها كمان زى الجمعية واللجنة.

وضجت الضحكات من جديد ونظرات ساخرة تستلقى على إسماعيل تدافع الخوف والتوجس[1]. وفضلا عما ينم عنه هذا المشهد من تناقض المؤلف فى رسم شخصية إسماعيل، إذ صورها قبل ذلك فى صورة الإرهابى الذى ملأ قلوب أهل القرية بالخوف والفزع ثم عاد هنا فأظهرها بمظهرها الضعيف المتخاذل يتجرأ عليه الصغار والكبار. أقول فضلا عن لا فلا أظن أن هناك قرية فى طول مصر وعرضها يمكن أن يقوم أهلها بمثل هذه المهزلة فى المسجد، وفى وقت صلاة الجمعة بالذات، فإن للدين قداسته فى النفوس وللمساجد حرمتها وهيبتها، وكثير من أهل الريف يفقهون معنى حديث الرسول عليه السلام الذى ينهى عن الكلام فى أثناء الخطبة حتى لا تبطل الصلاة. فكيف يتأتى حدوث هذه الجلبة والضجيج، ثم يقومون بعد ذلك للصلاة كأن شيئا لم يكن؟.. على أن هذا المشهد بكامله لم يسهم فى تطوير الأحداث أو تعميق دلالتها، وكان يمكن الاستغناء عنه أو تهذيبه بما يضفى عليه طابع الجد، وينفى عنه صفة الهزل و «التهريج».

---

(١) انظر ص ٢٣٠ ـ ٢٣٤.

وفى مجال رسم الشخصيات نقرر من البداية أن معظم النماذج قدمت مكتملة منذ ظهورها للمرة الأولى على مسرح الأحداث، ولم تتبع منهج النمو والتطور فى ملامحها النفسية والسلوكية، كما هو الحال، مثلا، عند نجيب محفوظ.

وقد سوغ ذلك من الناحية الفنية ضيق المجال الزمنى للروايات، إذا لم يتجاوز إجازة الصيف فى (الأرض) و (قلوب خالية) أى ما بين نهاية عام دراسى وبداية عام آخر، وانحصر فى (الفلاح) فى أيام قلائل فى أواخر شتاء عام ١٩٦٥ وبدايات ربيع العام نفسه؛ ومن هنا يصح القول بأن هذه الروايات من قبيل (روايات المواقف). كذلك نقرر أن معظم النماذج مكررة أو متشابهة إلى حد بعيد، ولعل ذلك راجع إلى رتابة الحياة فى الريف المصرى واستقرارها على نمط واحد محدد النوعية فى الأفراد، لفترة غير قصيرة من الزمن. وأهم النماذج التى ترددت فى الروايات الثلاث السابقة هى: شخصية المالك الكبير، وشخصية العمدة، وشخصية الفلاح الشهم، وشخصية المعلم بالمدرسة الأولية أو الابتدائية، وشخصية فقيه القرية، وشخصية الفتاة أو المرأة القروية الجريئة.

فشخصية المالك الكبير تتمثل فى محمود بيه فى (الأرض)، والخواجاية فى (قلوب خالية)، ورزق بيه فى (الفلاح) - الانتهازية، والجشع، والحرص على المصلحة الشخصية، وازدراء طبقة الفلاحين، والنظر إليهم نظرة الهوان، وأنهم لا يستحقون أن يعاملوا معاملة كريمة، كلها سمات تتسم بها هذه الشخصية؛ محمود بك تلجأ إليه القرية لكى يعيد دورة الرى عشرة أيام كما كانت، فيمزق الشكوى ويسب كاتبها بمحضر منه، ويستغل سذاجة السواد الأعظم من أهل القرية وأميتهم فى جمع توقيعاتهم على شكوى جديدة، يزعم أنه سيكتبها بقلمه ويحملها إلى المسئولين، ويبتز منهم مبلغ عشرة جنيهات مقابل تكاليف السفر إلى القاهرة،ثم يتبين فيما بعد أن الشكوى التى كتبها تفيد موافقة أهل القرية على شق طريق زراعى أو (الزراعية)-كما كانت تسمى-التى تفيد الباشا كما تفيده،دون أن يضار كلاهما فى أى قدر من أرضه الزراعية، فى الوقت الذى ينجم فيه عن هذا المشروع مسح بعض الملكيات الصغيرة من خريطة الأرض الزراعية بالقرية مسحا تاما.

وحين رشح الشيخ يوسف نفسه لمنصب العمدة بعد وفاة عمدة القرية السابق، واتصل بمحمود بك لكى يساعده فى الحصول على هذا المنصب، مد له محمود حبال الأمل وأخذ منه ما أخذ من المال، وكانت المفاجأة فى اجتماع لجنة الشياخات بالمديرية أن محمود بك قد رشح نفسه لهذا المنصب، فلما اعترض الشيخ يوسف انقض عليه وضربه «بالرجل فى صدره وخبطه كفا على عمامته فطارت»(١).

وتمثل الخواجاية نموذج الأجنبى الذى امتلك فى عهد الاحتلال البريطانى وانكماش السيادة الوطنية على البلاد، وهى مثل محمود بك تمتلك عزبة مجاورة للقرية التى وقعت فيها أحداث الرواية،وهى هنا (كفر الأشوح)،لكن المؤلف لا يقدم عن شخصية هذه الخواجاية وسلوكها تجاه المصريين سوى ما ذكرناه من قبل من محاولة أحد رجالها وهو الخواجة (بنايوتى) الاعتداء على غانم ابن الشيخ متولى، اغتصاب كوم التبن الذى فى حوذته. وكان من الضرورى ما دام هذا الحدث هو المحرر الأساسى للرواية أن يستبطن مشاعر هذه الشخصية الأجنبية وأن يسبر أغوارها النفسية وبخاصة فيما يتعلق بموقفها من المواطن المصرى صاحب الحق الأول فى البلاد.

أما رزق بيه فى (الفلاح) فهو إلى حد كبير النسخة الجديدة لمحمود بك فى (الأرض) بعد أن أجرت عليها الثورة قوانين الإصلاح الزراعى، والقوانين الاشتراكية، وقد اتضحت فيه الصفات السابقة كل الوضوح، كما يبدو من حديثنا عنها فيما مضى، وإذا كان التطور الجديد الذى طرأ على الحياة المصرية بعد قيام الثورة قد كسر شموخ هذه الطبقة، وأضعف هيبتها فى نفوس أهل الريف، وحاول التقرب بينها وبين طبقة الكادحين وصغار الملاك فإنها فى ذاتها لم تتطهر من موروثاتها الفكرية والسلوكية، بل كمنت فيها هذه الموروثات، وراحت تتردد بين الظهور والاختفاء، تكيفا مع الظروف المختلفة، فرزق بيه يأمر بصلب سالم على جذع نخلة فى حديقة منزله،ويطلب (كرباج) الخيل من الأسطبل.

(١) الأرض ٢٤٠.

وعندها جاءت خادمته (تفيدة) بالسوط الطويل المجدول بسلك نحاس غليظ. تقدمت زوجته من الداخل حتى هبطت درجات الشرفة متوسلة وهى تمسك السوط من يد تفيدة:

«على مهلك يا رزق.. حاسب! مَوّتُه بس ما تزعلش نفسك... أولادك عاوزينك.. النرفزة وحشة علشانك.. أولادك عاوزينك.. خللى توفيق يضربه لك.. والنبى يا رزق بيه ما تنرفز نفسك ده كلب ما يستحقش زعلك حاسب على نفسك.. صحتك يا سيدى(١)» لكنه حينما انتصرت القرية وعاد رجالها المحبوسون وانكشفت الاعيبه الخبيثة عاد يطامن من نفسه فى الاجتماع الذى عقدته القرية، «ويدعو إلى الوئام وإلى نسيان ما مضى، وتصفية القلوب الطيبة مما فيها» وقراءة الفاتحة على هذا. بيد أنهم كانوا متنبهين إلى أن هذه محاولة للالتفاف حول انتصارهم وإجهاضه، وإبقائه فى مركز التأثير والقيادة بلجنة الاتحاد الاشتراكى والجمعية التعاونية فرفضوا هذا العرض من جانبه. وقد استطاع الشرقاوى أن يقدم هذه الشخصية بكافة أبعادها فى رواياته.

أما شخصية العمدة فقد ذكرت فى الروايات الثلاث بالمنصب لا بالاسم وكانت ملامحها فى (الأرض) أكثر وضوحا منه فى (قلوب خالية). على حين اختفت تماما فى (الفلاح)، وكل ما عرفناه عنه فيها أنه رجل طيب، وأنه أخذ إجازة طويلة وسافر إلى أولاده فى القاهرة، وقد يقال فى تسويغ هذا الاختفاء أنه استند إلى ما أقرته السلطة بعد تجربة السنتين الأوليين للتنظيم من استبعاد رجال الإدارة فى القرية من الترشيح للجان الاتحاد الاشتراكى، لكن الواقع أنهم مع هذا الاستبعاد لم يعدموا الوسيلة للتسلل وفتح الثغرات، وإثارة زوابع الشر والفتنة، ومن ثم كان ينبغى ظهوره على مسرح الأحداث فى (الفلاح) حتى يضيف إلى عمق الصراع فيها. ومهما يكن فإن رؤية الشرقاوى الفنية لشخصية العمدة أنها شخصية منفصلة فى إحساسها عن مجتمع القرية الذى تعيش فيه، وأنها حريصة على الحياة وتسعى لذلك بمختلف الوسائل من انحناء للحكام فى المركز أو عاصمة الإقليم، وارتباط ببعض ذوى الجاه والنفوذ، وإجادة التلون مع كل عهد، ثم هى فوق ذلك شخصية ليست نظيفة الأعماق، تستغل منصبها بمكر وخبث فيما يعود عليها بالنفع، أو فى إنزال الضرر بالمناوئين لها.

---

(١) الفلاح ص ٥٨ ـ ٥٩.

ففى (الأرض) دفع العمدة بكثير من الفلاحين إلى المركز ليعذبوا، عندما قاطعوا انتخابات حكومة حزب الشعب، وعندما امتنعوا عن ضريبة الأرض، وتسبب فى فصل (محمد أبو سويلم) من مَشيخة الخفراء وأبلغ عنه بعد ذلك كذبا أنه قطع جسر الترعة، وأثار الفتن بين رجال قريته وألب عليهم الحكومة ودفعها إلى التعجيل بشق الطريق الزراعى مستخدما فى ذلك فتى أفاقا ظنين النسب(١) وكان يعتمد على (محمود بك) فى عهد الحكومات التى تستخدم رجال المركز وأصوات الموتى فى الانتخابات، وينحنى لمحام كبير فى عاصمة الإقليم تنتخبه الدائرة نائبا عنها، عندما يذهب الفلاحون إلى الصناديق أحرارا لا يسوقهم العساكر ولا يزيف إرادتهم أحد(٢).

ولعلنا نذكر ما قام به العمدة فى (قلوب خالية) من التواطؤ مع الخواجاية على اعتقال غانم، ومساومته لوالده الشيخ متولى على دفع مبلغ من المال من أجل إلغاء اعتقاله، ومن السهل عنده أن يجد السند القانونى لهذا الاعتقال إذ يقول للشيخ متولى الذى ذكر أن ابنه ليس من أرباب السوابق حتى ينفى إلى الطور:

«يا سيدى ما تأخذ بالك، ما هو من ناحية القانون يعتبر مالوش شغله.

أولا: لا هو أُجَرى بيشتغل فى أرض أحد، وفوق كدة من الناحية الرسمية ماعندوش ملك، هو مالوش أرض فى البلد، التكليف كله باسمك يعنى على حسب الأحكام العرفية ممكن يتمسك لأنه خالى عمل وخطر على الأمن، آدى الحكاية. غيرشى الواحد ساكت! أهو محمود أفندى عزب جاى الليلة، ابقى روح اسأله: رجال الأمن بيعملوا ايه فى العواطلية اللى فى مصر؟ كلهم لازم يروحو الطور(٣)» ويتضح مسلك العمدة أيضا فيما يقوله عنه هنداوى، أحد رجال (كفر الأشوح) بأنه «.. زى ما يكون حاطط الكفر فى صندوق وقافل عليه! كل حاجة يقول: الطور والأحكام العسكرية! اللى ما يشتغلش فى غيطه يهدده بالطور، اللى ما يبعتش المعلوم للدوار يقول له عالطور..»(٤)

---

(١) انظر فى بيان ذلك الرواية ٢٩٢ ـ ٣١٦.

(٢) الأرض ١٠٨.

(٣) قلوب خالية ص ٧٥.

(٤) السابق ٨٤.

وفى الروايات الثلاث نلتقى بشخصية الفلاح الشهم الأصيل ممثلة فى عبد الهادى فى (الأرض)، وغانم فى (قلوب خالية)، وعبد العظيم فى (الفلاح). كل منهم يتحلى بالرجولة، واستقامة الخلق والوطنية المخلصة، والمحافظة على قيم القرية وتقاليدها التى رسخت فيها من قديم، وكل منهم قريب إلى الراوى أثير عنده، عبد الهادى وعبد العظيم كلاهما ابن عمه، وغانم صديق حميم له بل إن الصداقة تربط كلتا الأسرتين، أسرة الشيخ متولى وأسرة الشيخ عبد التواب والد الراوى.. تبدو ملامح الشهامة الريفية عند غانم فى غيرته على العرض، وتصديه لمرسى فتح الله الطالب بكلية الآداب حين رآه يعاكس فهيمة بنت هنداوى، وهى تحاول تجنبه والابتعاد عنه[1]، وفى رفضه الزواج من سكينة بنت عطوة، حين علم بعزم عطوة على السفر إلى مصر للعمل فيها مصطحبا سكينة لتعمل فى أحد البيوت، لما قد ينجم عن ذلك من تلوث شرفها[2]، وفى إهانته لمحجوب الرجل المخنث الذى يعمل فى بيت أحد البكوات فى القاهرة، ويقوم بدور الوسيط لتوريد أحلى فتيات القرية وأشدهن حاجة، ثم لا يعدن بعد ذلك حيث يبتلعهن تيار العاصمة الزاخر بالمغريات، وبخاصة عند الأجانب، وأخيرا فى ثباته للخواجاية ومنعها من اغتصاب التبن على نحو ما شرحنا من قبل.

أما (عبد الهادى) و (عبد العظيم) فهما وجهان لعملة واحدة، صك أحدهما قبل الثورة. وصك الآخر بعدها، أو بعبارة أخرى، كلاهما صورة لشخص واحد عاش طور شبابه الفنى فى الثلاثينيات قبل الثورة، وعاش فترة كهولته ورجولته العاقلة الحكيمة فى الستينيات بعد قيام الثورة واستقرار نظمها السياسية والاجتماعية.

إن عبد الهادى فى (الأرض) فلاح بسيط لا تزيد ملكيته على فدان من الأرض، على رأسه ساقية ترويه، وهو شاب يتفجر بالطاقة والحيوية، ومتانة البنيان حتى أصبح مضرب المثل فى القوة وجسارة القلب بين أهل القرية جميعا.

---

(١) انظر السابق ص ٩٤ ـ ٩٨.

(٢) السابق ص ٩٩ ـ ١٠٠.

وفى أى حفل عرس بالقرية تراه بطل حلبة (التحطيب) فيها الذى يشار إليه بالبنان، وهو إلى جانب ذلك غنى الوجدان، جياش العاطفة، يعشق الغناء بالموال، وينطلق فى التعبير عن إحاسيسه البسيطة بصوت عذب، وخلال أحداث الرواية نرى أنه فى الوقت الذى كان يدور فيه الصراع بينه - بالتضامن مع محمد أبو سويلم وسائر رجال القرية - وبين حكومة حزب الشعب كان هناك تنافس خفى بينه وبين محمد أفندى من أجل (وصيفة) بنت محمد أبو سويلم، إذ كان يسعى إلى الزواج منها ويشعر أن (محمد أفندى) هو العقبة الأولى أمامه، ومع ذلك لم يؤد هذا التنافس إلى تشويه علاقة المودة، والتعاون بينهما على مكافحة العدو المشترك(١).

ومن الناحية الاجتماعية، فإن عبد الهادى، كما صوره الشرقاوى، شخصية متحررة فى تفكيرها، تحمل بذور الرفض للأوضاع الاجتماعية السائدة، ولا يقنع بكل ما يقوله الشيخ الشناوى فقيه القرية منسوبا إلى الدين، وبخاصة فى تعليل ما ألم بالقرية من نقصان دورة مياه الرى وتعرض أراضيها للعطش، فقد كان يفسر ذلك بأنها لعنة الله حلت بالقرية لتهاون أهلها فى الصلاة، ولعدم أدائهم للزكاة، على حين استحق الباشا، قريب محمود بك، أن ينعم بالماء الوفير جزاء وفاقا، لأنه يؤتى الزكاة، وقد أثار ذلك تفكير عبد الهادى، لأن الباشا لا يصلى.. تماما كالقرية، ولئن كان يخرج الزكاة فما ذلك إلا أنه يملك الكثير، أما أهل قريته فلا يملكون ما يدفعونه للزكاة، وفى تلك القرى البعيدة التى لا يملك أهلها شيئا من أراضيها ويعملون أنفارا عند مالك الأرض، لا يدفع هذا المالك زكاة ولا يؤدى صلاة «ومع ذلك فالماء يجرى فى أرضه، والحبوب تتكدس فى مخازنه، وغضب الله لا يعرف طريقا إليه. وهذا الرجل يسرق من الأنفار، ويشرب الخمر فى نهار رمضان، ويغتصب الفتاة التى تعجبه، ويظل بعد كل هذا بعيدا عن غضب الله.. ولا تحجز الحكومة على أرضه بل تغدق عليه الماء»(٢). ولم يسع عبد الهادى إلا أن يتصدى للشيخ الشناوى، وهما جالسان ذات مساء على مصطبة محمد أبو سويلم ومعها محمد أفندى، وذلك حين راح يكرر حديث اللعنة والصلاة والزكاة الخ.

(١) انظر الأرض ص ١٣٥.
(٢) الأرض ص ٩١.

فقد صاح فيه قائلا: «دهده يا سيدنا؟.. ما بلا وجع دماغ بقى فلقتنا من الكلام ده، هو ربنا كان اللى حاش الميه عنا والا المهندس والحكومة هم اللى حاشوها، طب ما هى بتجرى فى أرض الباشا زى الحلاوة اطلع كده لحد المركز وشوف أرض الباشا؟ أهى بتروى بالراحة من غير ما يدور ساقية ولا يشقى بهيمة ولا يشغل وابور المية؟ هو ربنا مش فاضى إلا لأذيةبلدنا؟ اسكت بقى يا سيدنا! قطعت سبحنا بالكلام بتاعك دا اللى لا بيودى ولا بيجيب! حاكم أنت بتمرح فى قتة محلولة زى بغل الوسية، لا مال ولا هبة! باكى على أيه كده؟(١)»

وغنى عن البيان بعد ذلك الإشارة إلى دور عبد الهادى فى مقاومة حكومة حزب الشعب الباغية، وما تحمله فى سبيل ذلك من عذاب الحبس مما سبق ذكره.

لقد مضت السنون، وقامت الثورة، وكبر عبد الهادى، وظهر فى رواية (الفلاح) باسم عبد العظيم، ليمثل فلاح الثورة بتفتحه ووعيه، ونظراته النافذة لمسار الحياة فى العاصمة، الذىيتناقضه مع النظام الاشتراكى الذى تبنته الدولة. إن عبد العظيم عضو بلجنة الاتحاد الاشتراكى فى قريته، وفى بداية الرواية نراه قد أتى إلى القاهرة لمقابلة وزير الزراعة بتكليف من اللجنة المذكورة وتجول معه الراوى، بحكم القرابة بينهما، بعض الوقت فى قلب العاصمة، حيث تعج الشوارع بالحركة وتعمر بالغادين والرائحين من الجنسين مِن كل المستويات، وخلال هذه الجولة كان الفكر الاشتراكى الجديد الذى تعهدته الدولة، وعملت على نشره بين الشعب بمختلف الوسائل ينضح على لسانه، تعليقا على كلام سمعه، أو نقدا لمشهد رآه(٢).

وهو فى فكره الدينى متحرر كذلك فلا يستريح لما يقوله الشيخ طلبة فقيه القرية من عظات، وخطب قديمة بالية، ولكن رفض الأوضاع الاجتماعية الذى كان مجرد خاطر يطوف بنفس عبد الهادى تحول عنده إلى ثورة علنية، طافت بالقرية غداة ضرب رزق بيه لسالم، وهى تهتف بسقوط الرجعية والإقطاع.

---

(١) السابق ٩٣ ـ ٩٤.

(٢) انظر الفلاح ص ١١، ١٢، ٢٠، ٢٢، ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٢٨.

وقد احتل معلم المدرسة الأولية مكانا بارزا فى روايات الشرقاوى الثلاث، وشارك أبناء قريته الفلاحين مشاركة فعالة، سواء قبل الثورة أم بعدها؛ ففى (الأرض) كان هناك محمد أفندى والشيخ حسونه، وفى (قلوب خالية) كان هناك رضوان، وفى (الفلاح) رأينا عبد المقصود أفندى، وريان. بيد أنهم جميعا لم يكونوا على مستوى واحد من وضوح الشخصية وعمقها فى التناول الروائى عند المؤلف، وأقلهم حظا فى ذلك رضوان فى (قلوب خالية)، وريان فى (الفلاح). فنحن لا نعرف عن رضوان إلا أنه كان خاطبا لأخت الراوى، وأنه قام مع هنداوى بتهريب غانم إلى مصر حتى لا يعتقله رجال الأمن، كذلك لا نلتقى بريان فى رواية (الفلاح) إلا ساعة صعوده المنبر لإلقاء خطبة الجمعة حين كان عبد المقصود أفندى لا يزال فى الاعتقال.

أما الثلاثة الآخرون فقد أضاء الكاتب كثيرا من معالم تفكيرهم وسلوكهم وتاريخ حياتهم، فـ (محمد أفندى) كان هو الموظف الوحيد فى قريته فى تلك الفترة، لكنه كان ضعيف الشخصية نسبيا، بعيدا عن الحذر والفطنة، وحين تعرضت قريته لأزمة دورة الرى كان مسلكه فى دفع هذه الأزمة، أول الأمر، أميل إلى المسالمة، والمهادنة مع العمدة، ومحمود بك، ثم نشطت عزيمته بعد ذلك فى التعاون مع رجال القرية لرد بغى المعتدين.

والشيخ حسونة يرتبط بمحمد أفندى برابطة القربى، وقد أشرف على تعليمه، ويرجع تكوينه الشخصى إلى دراسته بالأزهر وعمله مدرسا بالصعيد ونقله بعد ذلك ناظرا للمدرسة الأولية فى إحدى القرى المجاورة، وظل يعمل فى هذه القرية ويحظى باحترام أهلها وأهل قريته حتى جاءت حكومة الشعب، وقامت بإجراء انتخابات مزيفة، فقاطعها الشيخ حسونة وحث المدرسين على ذلك، وهدد نائبها تهديدا عنيفا، فكان عقابه أن نقل مدرسا بجوار القناطر الخيرية، وهو يتمتع بشخصية المربى القوية، وله مكانة مرموقة، وأصدقاء فضلاء فى عاصمة الإقليم، فضلا عن أن له صفحة مشرقة فى الكفاح الوطنى خلال ثورة ١٩١٩.

وقد عاد إلى القرية إبان أزمتها السابقة، وأسهم بجهد كبير فى عودة الرجال المحبوسين. وقد اتضح دور عبد المقصود ناظر المدرسة الابتدائية فى رواية (الفلاح) فى تصديه بشجاعة لانحرافات رزق بيه، وجهوده فى تطوير القرية وبث الوعى فيها.

أما شخصية فقيه القرية فى الروايات الثلاث فقد بدت فى صورتين مختلفتين، إحداهما صورة (الشيخ متولى) فى (قلوب خالية)، وهى صورة مشرقة، إذ كان ابنه طرفا مباشرا فى الصراع بين القريةوأعدائها من الإقطاعيين وأذنابهم، كما كان هو مثالا للجد وصلابة العود فى إحباط مكر العمدة وألاعيبه.

والأخرى صورة الشيخ الشناوى فى (الأرض)، والشيخ طلبة فى (الفلاح)، وكلاهما صيغ على نمط واحد من خواء الشخصية وانغلاق الفكر على ما سمعه وحفظه من خطب قديمة، ومواعظ عفا عليها الزمن، وممالأة ممقوتة لذوى النفوذ فى القرية كالعمدةأو أحد كبار الملاك طمعا فى كسب عطاياهم، لكن أعماقهما مع ذلك كانت تفيض حبا وولاء للقرية ورجالها، وتجلى ذلك بخاصة لدى الشيخ طلبة فى رفضه لأن تقوم ابنته (تفيدة) بخدمة (اسماعيل) الذى جاء يهدد القرية، ويعلن أنه مندوب الحكومة، ثم فى مشاركته للقرية أفراحها بعودة المعتقلين من رجالها، وتتويج ذلك كله بتزويج ابنته تفيدة لسالم بن إنصاف.

ولم يغفل الشرقاوى العنصر النسائى فى رواياته السابقة، فأبرز دور المرأة الريفية فيما خاضه الرجال من كفاح، وتردد اسم (وصيفة) بنت محمد أبو سويلم فى الأرض، و (فهيمة) بنت هنداوى فى (قلوب خالية)، و (تفيدة) بنت الشيخ طلبة، و (وإنصاف) فى (الفلاح) وكان إسهام كل هؤلاء فى ضرب العناصر الرجعية إسهاما حيا، فوصيفة كانت تتمتع بالجرأة منذصباها الباكر، وقد تزعمت جماعة النسوة والفتيات اللائى تظاهرن حول دوار العمدة،عشية حبس أبيها ورفاقه من الرجال فى المركز، وقامت بإلقاء الروث على العمدة حين بدا منه ما يسىء إلى شرفها، وكانت مساعدا لأبيها فى معركته مع رجال البوليس.

وفهيمة بنت هنداوى حملت العصا وأسرعت لنجدة غانم فى معركته مع الخواجاية، وبعد زواجها منه كانت هى التى تولت المرور على بيوت القرية لجمع توقيعات النساء على الشكوى التى تطالب بإلغاء أمر اعتقاله، وإذا كانت تفيدة قد قامت بالخدمة فى بيت رزق بيه، وعند المشرف الزراعى الأول فان ذلك كان بدافع الحاجة، لكن مشاعرها كانت مع أبناء طبقتها الكادحين، وكم كانت سعادتها غامرة بنقل هذا المشرف، ليس ذلك فحسب، بل إنها قامت بما يمكن أن يكون رمزا ماديا لانتصار القرية على الرجعية وأذنابها، حين ضربت توفيق حسنين، ونكلت به فى يومى جمعة متواليين، أثناء غيبة الرجال فى المعتقل[١].

أما بالنسبة لإنصاف فحسبها فى الصراع الاجتماعى الذى خاضته قريتها أنها حققت ما عجز عنه عبد العظيم، بسفرها إلى القاهرة ولقائها بالوزير المختص، وعرض مظلمة قريتها بين يديه، وكان ذلك مؤهلا كافيا لأن ينتخبها أبناء القرية أمينا لصندوق الجمعية التعاونية.

السرد والحوار:

اتخذ الشرقاوى لنفسه موقف الراوى المشارك فى أحداث رواياته الثلاث[٢]، ومعنى ذلك أن أسلوب السرد فيها قد صيغ بالضمير الأول أو ضمير المتكلم، غير أنه التزم بالحضور دائما على مسرح الأحداث فى روايته (قلوب خالية)، ومن ثم بدت أكثر تماسكا فى بنائها نظرا لوحدة طريقة التعبير فيها. أما (الأرض) و(الفلاح) فقد جمعت كلتاهما بين ضميرى المتكلم والغيبة، إذ اضطر المؤلف إلى رواية الأحداث التى لم يشهدها أو يشارك فيها. وفى هاتين الروايتين أيضا علا صوت الشرقاوى كاتب المقال الصحفى، فى مواطن قليلة، على صوت الشرقاوى الروائى[٣] على الرغم من محاولته التخفى وراء شخصية طبيب العيون فى (الأرض).

---

(١) انظر الفلاح ٢٢٢، ٢٢٨.

(٢) لم يتخذ الشرقاوى لنفسه اسما روائيا إلا فى (قلوب خالية) إذ تسمى باسم (إبراهيم عبد التواب).

(٣) انظر فى (الأرض) ص ٣٧٢ ـ ٣٧٣، وانظر فى (الفلاح) ص ١٧٨ ـ ١٨١.

وتبدو غياب شخصية الراوى المشاركفى صنع الأحداث فى هذه الرواية غيابا طويلا إذ نرى السرد يبدأ بضمير المتكلم حتى صفحة ٥٥، ثم يختفى ضمير المتكلم ليظهر ضمير الغائب من صفحة ٥٦ إلى صفحة ٢٤٢، ثم يظهر ضمير المتكلم بعد ذلك مرتين تقريبا حتى نهايتها، على أن الرواية كلها مروية بطريق الاسترجاع حيث عاد المؤلف بذاكرته عشرين عاما إلى الوراء، وراح يروى ما دار بقريته خلال صيف سنة ١٩٣٣ بعد أن نجح فى الشهادة الابتدائية، وعاد من القاهرة إلى القرية ليقضى فيها إجازة الصيف.

وقد كان اعتماد الشرقاوى فى (الأرض) على السرد وحده يوشك أن ينحصر فى تسجيل وقائع مادية، ولم يستخدم أية وسيلة أخرى وفى تقديرى أنه وفق فى ذلك،لأن عمره الزمنى والفكرى اللذين كان قد بلغهما فى أثناء حدوث وقائعها لم يكونا ليسمحا له بغير ذلك.

وفى الروايتين الأخريين استخدم إلى جانب السرد (مناجاة النفس). وكان استخداما بارعا ذكيا؛ إذ وظفه فى إضاءة أعماق بعض الشخصيات، وما مضى من تاريخ حياتها مما لا يمكن أن تستوعبه الرواية، وفى الإفصاح عن الخواطر والأفكار التى تجول بذهن الشخصية، ولا تستطيع أو لا ترغب فى أن تصرح بها علنا، أو تواجه بها الآخرين، وكثيرا ما يختلط الأمران معا فى (قلوب خالية) حين التقى الراوى بمحجوب، والست منيرة زوجة محمود أفندى عزب، ابنتيها كوثر ويسرية، فى السيارة التى تنقل المسافرين من القاهرة إلى الأرياف، لقد تذكر محجوب ودار بنفسه الحديث الاتى: «آه يا اسطى محجوب! أصبحت (محجوب أفندى) ولكنك تمتلك بيتا جديدا على الزراعية، لا أحدغيرك أنت ومحمود أفندى يملك بيتا على الزراعية.

ولكنك سمنت جدا يا عم محجوب، أنت فى جلبابك السكروته الهفهاف بوجهك الأحمر المتكرش تشبه قرينتك (أم سعيد) داية البلد. هل أنت ذاهب إلى البلد مهاجرا من الغارات، أو لتصطاد خادمة جديدة عن طريق أم سعيد؟ أهل البلد يقولون إنك تورد البنات للإنجليز، ولكنى لا أظن، أعوذ بالله من سوء الظن، ومالى ولهذا كله؟»[1]

---

(١) قلوب خالية ١٢.

ثم يواصل السرد بعد ذلك. ومن أمثلة هذا الأسلوب فى (الفلاح) ما دار بنفس رزق بك، ساعة قدم إليه عبد المقصود أفندى يطلب منه عقد اجتماع للجنة الاتحاد الاشتراكى، ويحدثه بهدوء بارد، ويلقى إليه بكلمات جديدة مثل (القاعدة الشعبية) و (المنحرفين) وما شاكل ذلك، عندئذ سيطر الغيظ عليه وراح يتذكر الماضى الذى ولى واندثر، ونطق باطنه بما يأتى:

«عبد المقصود هذا كان أبوه لا يستطيع أن يقعد فى الشرفة يا رزق.. كان يعمل عندكم باليومية.. كان يقعد بعيدا. بعيدا على أرض الحديقة فإذا ضغطت عليه جلس القرفصاء على بلاط الشرفة، أو قعد دون أن تمس مؤخرته الأرض متكئا على قدميه،ويداه على ركبتيه كما يعذب المذنبون فى سجن المركز.. وها هو ذا يجادلك ويجرحك ويوجه إليك ألفاظا غريبة ويستعمل تراكيب من الكلمات يعرف أنك تكرهها!.. ولكن ماذا تقول؟! ولى زمان أبيك وزمانك.. يجب أن تصبر على هؤلاء الناس، لكيلا يقال عنك إقطاعى أو رجعى .. إلخ»(١).

واللغة التى استخدمها المؤلف فى السرد هى اللغة الفصيحة فيما عدا كلمات قليلة عامية تناثرت هنا وهناك، أما لغة الحوار فقد جاءت كلها بالعامية بل بلهجة واحدة من لهجات هذه العامية، وهى لهجة أبناء الريف فى قلب الدلتا. وكأنه يرى أن الواقعية هى واقعية الحدث والتعبير اللغوى معا.

ولا أريد أن أناقش هنا هذه القضية القديمة المتجددة،قضية اللغة فى الحوار، فقد طال فيها الجدل بين الدارسين والنقاد. وحسبى أن أقول أن الفن ليس تسجيلا آليا للطبيعة، أو محاكاة حرفية لظواهرها، وإنما هو انتقاء واختيار، ومحاكاة لجوهر ما فيها بقصد إغنائها وإكمالها.

والواقعية هى الواقعية النفسية والفكرية بأن يكون إدراك الشخصية وتفكيرها متناسبا مع مستواها الاجتماعى والثقافى بحيث لا تنطق العامة مثلا بأفكار الفلاسفة والمثقفين، وأما الواقعية اللغوية فليست مقصودة. إنها واقعية حال، وليس واقعية مقال.

---

(١) ص٥٢.

هذا بالإضافة إلى أن استخدام العامية يخرج بالحوار الدرامى إلى السطحية والثرثرة التافهة، بينما تستطيع الفصحى وحدها، وهى لغة الأديب الكاتب، أن تعبر فى عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات فى حوار أدبى متين[١].

وفضلا عن ذلك فإن استخدام اللغة العامية بلهجاتها المختلفة يؤدى إلى تعميق الازدوجية اللغوية فى العالم العربى، ويحول دون بلوغ الوحدة المنشودة فى أساس من أهم أسسها وهو اللغة، كما أنه يحول دون اكتمال المتعة الفنية التى ننشدها فى العمل الأدبى نفسه، ويسم هذا العمل بسمة المحلية الضيقة.

(١) انظر كتابى: ميخائيل نعيمه و نهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب (القاهرة عالم الكتب ١٩٧٢) ص ١٠٢ والمراجع المبينة بها.

(ب) الرؤية الاجتماعية فى رواية (الحرام) ليوسف إدريس:

لقد صنفنا رواية (الحرام) التى كتبها يوسف إدريس ضمن الروايات التى اهتمت بحياة أهل الريف، كما هو الحال فى روايات عبد الرحمن الشرقاوى سالفة الذكر، بيد أن هذه الرواية تختلف عن روايات الشرقاوى فى أنها تصور مأساة ما يمكن أن نطلق عليهم (طبقة القاع) فى الريف المصرى، وهى طبقة عمال الزراعة الأجراء، أو (الترحيلة) كما كانت تسمى.

وأحداث الرواية تدور فى أحد تفاتيش الزراعة الكبرى بالمنطقة الشمالية من الدلتا قبل قيام الثورة سنة ١٩٥٢. ومع أن البناء الفنى اعتمد على تسلسل الأحداث فى إطار الزمن فقد كان ثمة جديد فى هذا البناء، وهو بدء المؤلف من قمة الحدث الدرامى، أو ما يمكن تسميته بمركز الإثارة، ثم تتابعت الأحداث بعد ذلك لاستكشاف الخيط الرئيسى المؤدى إلى هذه القمة الدرامية، ومن خلال ذلك يقدم المؤلف تصويرا فنيا ممتازا للعوالم الداخلية والخارجية لشخوص روايته.

تبدأ الأحداث بعثور الخفير عبد المطلب، عقب صلاة الفجر بمصلى الترعة التى تمر أمام العزبة الكبيرة، بلقيط حديث الولادة مختنقا ومطروحا على حافة الخليج، فانتابه الخوف والفزع.

وسرعان ما انتشر الخبر فى العزبة وأقبل فكرى أفندى مأمورالتفتيش ليعاين الحادث، وراح يفكر، مع من كان حوله من رجال التفتيش وأهالى العزبة، فيمن عساها أن تكون قد اقترفت هذه الجريمة، وهل يمكن أن تكون من نساء العزبة وبناتها أو من نساء (الغرابوة)، أى الترحيلة التى كانت تعمل فى نقاوة دودة القطن بأرض التفتيش فى ذلك الوقت؟

وقد راود الخوف أحيانا بعض موظفى التفتيش من أن تكون الفاعلة إحدى نسائهم أو بناتهم، وكان أكثر هؤلاء الموظفين خوفا هو الباشكاتب (مسيحة أفندى)، الذى كانت له ابنة جميلة تدعى (لنده). على أن هذا الموضوع ظل شغل المأمور الشاغل عدة أيام، وكان نشاطه المتزايد فى متابعة الأنفار ومفاجأتهم، فى أثناء العمل، إبان اشتداد خطر الدودة على القطن أكبر مساعد له فى معرفة شخص الفاعل؛ ففى إحدى جولاته رأى مظلة صنعت فوق بعض أشجار التيل بعيدا عن الأنفار، وتحت هذه المظلة كانت ترقد عزيزة أم اللقيط المقتول، وقد أضنتها حمى النفاس وأنهكت قواها.

إنها إذن جريمة حمل من سفاح نسجت خيوطها الأولى منذ أشهر مضت بعيدا عن أرض التفتيش، وتم مشهدها الأخير فقط على هذه الأرض، وقد ارتد المؤلف إلى الماضى ليكشف عن ظروف هذه الخطيئة وملابساتها، (فعزيزة) لم تكن من سواقط النساء اللائى يتاجرن بأعراضهن، وإنما هى زوجة بائسة لرجل يدعى (عبد الله) وأم أيضا لولد وبنتين منه، عاشوا جميعا فى قرية من قرى الغربية، وليس لزوجها مورد رزق ثابت من أرض أو عقار، وجل اعتماده على مايؤجر عليه من أعمال يؤديها بفأسه، ومع الإجهاد المستمر فى العمل، وسوء التغذية استبد به المرض، وأقعده عن العمل، فاضطرت عزيزة أن تقوم بما كان يقوم به من أعمال، حتى تستطيع الأسرة مواصلة الحياة.

وحين كان على فراش المرض أبدى رغبته فى قطعة من البطاطا، فأسرعت إلى تلبية طلبه بالبحث فى مخلفات أحد حقول البطاطا بالقرية، وساعدها ابن صاحب الحقل، وكان شابا فى مقتبل العمر. وما أن عثرت على طلبتها حتى شعرت بالغبطة، واستدارت راجعة إلى البيت لكنها سقطت فى إحدى الحفر المتخلفة من التنقيب عن البطاطا، وانتهز الشاب هذه الفرصة مع قدوم خيوط الظلام، وانقض عليها وشل مقاومتها، وكان ما كان. وأنساها انغماسها فى العمل الخطيئة التى حدثت، ثم مالبث أن تحرك الجنين فى

أحشائها، فراحت تخفيه عن أعين الناس بقدر ما تستطيع، لعلمهم أن زوجها لم تعد به قدرة على معاشرة النساء منذ أمد طويل. وجاءها المخاض بعد سبعة أشهر، وهى تشترك فى (ترحيلة الدودة) وعلى حافة الخليج وضعت وليدها بين الآهات المكتومة والتشنجات الداخلية، ولم تطق أن يطلق الوليد صرخات الحياة فيفضح ما جاهدت طويلا فى التستر عليه وكتمانه. فأطبقت يدها على فمه حتى مات، على حين كانت أحشاؤها تبكى، وقلبها يتمزق.

ولا يهم بعد ذلك إحساس العطف والشفقة الذى دفع فكرى افندى إلى إعفائها من العمل مع احتساب يوميتها، وإلى تخصيص امرأة من الأنفار لرعاية أمرها، وعهده إلى حلاق الصحة بالتفتيش أن يعالجها بقدر الإمكان لأنها جميعا أتت بعد فوات الأوان، فقد استفحلت حمى النفاس بها، وعاودتها نوبات عصبية من حين لآخر، وما هى الإيام قلائل حتى فزعت من رقدتها، وجرت فى اتجاه الخليج، إلى المكان الذى رمت فيه وليدها، وراحت تصرخ بعصبية شديدة نامت بعدها النوم الأخير.

إن وقوع الحرام بهذه الصورة التى عرضتها الرواية يشير بأصبع الاتهام والإدانة إلى النظام الاجتماعى فى مصر قبل الثورة، ذلك النظام الذى امحت فيه كافة الضمانات لأفراده المعدمين، وبات عليهم وحدهم عبء تأمين حياتهم ضد غوائل الفقر والمرض، ولو لم يكن عبد الله مضطرا إلى حمل فأسه كل صباح، لكى يجد لقمة العيش له ولزوجه وأولاده لكان من المرجح ألا يقع فريسة المرض، ولو كان المجتمع يوفر لأبنائه ـ لا سيما غير القادرين منهم ـ العلاج الطبى الكامل لما رقد عبد الله على فراشه الخشن منتفخ البطن، بادى الشحوب يقتات الهواء، ويجرب (الوصفات البلدية) ويبدى رغبة ساذجة كان تحقيقها هو القشة التى قصمت ظهر البعير ـ كما يقولون.

بل إن إدانة النظام الاجتماعى تتمثل أيضا فى نوع الحياة التى يحياها

(الغرابوة) أو الترحيلة، فهم فيما صورهم المؤلف قوم مقهورون، شقوا بالحياة وشقيت بهم الحياة، ويحملون من قراهم البعيدة إلى أرض التفتيش فى عربات اللورى لقاء أجر زهيد، ويؤدون عملهم اليومى تحت وهج الشمس ولسع السوط فى يد الخولى، وهم حين يأتون يصطحب كل منهم (زوادته) المكونة من الخبز الجاف، والبصل، والمش، ويحدد مكان الإقامة لهم فى الفضاء الواقع خلف، (الاصطبل) وينظر إليهم من قاطنى التفتيش، حتى الفلاحين منهم، نظرة ازدراء وتأفف، وكأنهم من طينة أخرى غير طينة البشر، وكان من الأمور المتعارف عليها بين الفلاحين أهل العزبة أن من المستحيل على أولادهم أن يلعبوا مع أولاد الترحيلة، أو حتى يقتربوا منهم، وكأنهم سيصابون بالجذام لو فعلوا هذا[1]»

وقد اكتشف أولاد العزبة، بعد اختلاطهم ذات مساء بأولاد الترحيلة واللعب معهم، أن أولاد الترحيلة، ملامحهم مختلفة عن بعضهم البعض، وليس لهم شبه واحد كما كانوا يعتقدون قبلا، وملامحهم سمحة وطيبة، بل يضحكون أيضا، ولكل منهم اسم، بل سرعان ما حفظوا بعض أسمائهم. مصباح، وبدوى، وحسن، والولد الأسمر سنجر، ولهم مضحك، ولد رفيع مثل عود الملوخية ولكنه يميت من الضحك.

وفى تلك الليلة عاد الأولاد إلى بيوتهم فى العزبة، وهم لا يريدون العودة فقد سعدوا بلعبهم مع أولاد الغرابوة أيما سعادة، وتعلموا منهم ألعابا جديدة»[2].

إن النظام الاجتماعى فى مصر قبل الثورة هو المسئول الأول أيضا عن إقامة هذا الحاجز الرهيب حتى بين صفوف الطبقة الكادحة فى الريف المصرى. وقد نجح يوسف إدريس فى إبراز الكثير من تفاصيل الحياة اليومية لعمال الترحيلة، على نحو يشف عن عمق المأساة التى كان يعيشون فيها، ومن اليسير على القارئ الذى قدر له ملاحظة تلك الطبقة عن كثب أن يدرك براعة الكاتب وصدقه فى تقديم تجربته الروائية.

---

(١) الحرام ص ١٠٦.

(٢) السابق ص ١٠٩.

بيد أن منهج المؤلف فى عرض الأحداث لم ينح نحو التنويع والتشعب وإلقاء خيوط متعددة، تجتمع وتتفرق وتتنامى، حتى يتألف منها فى النهاية نسيج الرواية العام، وآثر بدلا من ذلك (نسيج الخيط الواحد) إن صح هذا التعبير، وهو منهج أقرب ما يكون إلى منهج القصة القصيرة منه إلى منهج الرواية ، وقد يدل ذلك، من ناحية أخرى، على أصالة الحس الفنى وعمقه عند الكاتب بالنسبة للجنس الأدبى الأول أكثر منه للجنس الأدبى الأخير، وفى ضوء ذلك فإن ما قدمه المؤلف فى ثنايا روايته من مغامرة الحب بين (أحمد سلطان) الكاتب بالتفتيش و(لندة) بنت مسيحة أفندى الباشكاتب، بتدبير من زوجة الشيخ إبراهيم فقيه التفتيش، وما أثارته هذه المغامرة من غيرة صفوت بن فكرى أفندى [1]، بدا نشازاً لامعنى له، فلا تضيف بعدا جديدا إلى مضمون الرواية الأساسى، وليس لها فى ذاتها مضمون هامشى من تلك المضامين الثانوية التى تمتلئ بها الروايات الجيدة فى أكثر الأحيان.

وقد كان ينبغى للمؤلف أن يتوقف عند موت عزيزة، وأن يجعل من رحلة جثمانها إلى قريتها فى لورى التفتيش تحت جنح الظلام نهاية لروايته، ولكنه لم يفعل، وأضاف «خاتمة» فى ثلاث صفحات، ذكر فيها بأسلوب تقريرى التغيرات التى طرأت على التفتيش خلال أعوام عديدة، من نجاح فكرى أفندى فى القضاء على الدودة فى ذلك العام، وبيع التفتيش لشركة بلجيكية، حيث قامت بحركة تغيير بين الموظفين ومنهم فكرى أفندى، وقيام هذه الشركة بعد ذلك ببيع التفتيش للأحمدى باشا الذى استبدل بنظام المزارعة، نظام الإيجار للفلاحين وهروب أحمد سلطان من التفتيش، واختفاء (لندة)، وما شاع بعد ذلك من زواجهما فى مكتب البوليس، وإذعان أبيها وأسرتها لهذا الزواج مكرهين، وأخيراً قيام الثورة وتوزيع أرض التفتيش على الفلاحين الذين كانوا قد لقوا من عنت (الأحمدى باشا) وعسفه الكثير. ويختم المؤلف هذه (الخاتمة) بقوله :

(١) السابق ص ١١١ ـ ١٢٤.

«مضت الأعوام، وتعاقبت التغيرات، وانقطع بطبيعة الحال مجئ الترحيلة، ونسيهم الناس تماماً، ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة.

وكل ما تبقى منهم شجرة صفصاف قائمة إلى الآن عن جانب الخليج الذى لم يغيره الزمن، ويقال إنها نمت من العود الذى استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس ونبت، وكان أن أصبح تلك الشجرة. وأغرب شىء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد مجرب لعلاج عدم الحمل[1]»

ولست أدرى سببا فنيا مقنعا دفع يوسف إدريس إلى إضافة هذه (الخاتمة)، والذى يغلب على الظن أنه قصد من ورائها إضفاء لون من التفاؤل والأمل على ذلك الواقع القاتم الذى صوره فى روايته، وهو بذلك ينضم إلى ركب الواقعية الاشتراكية التى تبشر بالخير والنور بين ضباب الواقع وظلمات اليأس، ولكنه ضحى فى سبيل ذلك بالجزء الأكبر من جماليات الفن الروائى، ومسخ طعم روايته فى وجدان القراء، فضلا عن أن الصورة التى أوردناها فيما سبق تضفى لمسة رومانسية، على عمله سبق للفن الروائى أن نبذها منذ عهد بعيد.

وفى جانب الشخصيات كانت كثيرة متميزة القسمات، وجاهزة أيضا لم يتح لها المجال الزمنى فرصة النمو والتطور. أما لغة السرد فليست فصيحة تماما، فقد كثر فيها الخطأ سواء فى صوغ المفردات، أو فى بناء التراكيب، كما تناثرت فيه بعض عبارات عامية[2]. والحوار قليل، وكله بالعامية على نحو ما صنع الشرقاوى، ولعل ذلك نتيجة تبنى المؤلف للواقعية بمعناها الحرفى، ومقتضى ذلك اتخاذ العامية اداة للتعبير، وقد ناقشنا هذه القضية من قبل.

---

(١) السابق ١٤١.

(٢) انظر ص ٩، ١٩، ٤٣، ٤٤، ٧٩، ١٠٤، ١٠٦..... الخ.

الفصل الخامس

رواية النضال الوطنى

أشرت فى التمهيد إلى نضج الحركة الوطنية خلال الفترة التى أتناولها بالدراسة، وتمثلها فى اندلاع المظاهرات والإضرابات تعبيرا عن مشاعر السخط والغضب من جراء سيطرة قوات الاحتلال البريطانى، وخنوع السلطة الحاكمة له، بل وتواطؤ بعض الحكام وذوى النفوذ معه، وكانت مطالب الحركة الوطنية تتركز فى خروج الاستعمار البريطانى واستقلال البلاد، وطرد الخونة والعملاء من جهاز الحكم، وكثيرا ما كان يستحيل الصدام بينها وبين أعضائها إلى صدام دموى يسقط ضحيته كثير من الشهداء والجرحى.

على أن هذه الحركة الوطنية المناهضة للاستعمار والمطالبة بالحرية والاستقلال كانت لها جذورها فى الفترة السابقة، فترة ما بين الحربين، حين عمدت بعض الحكومات إلى تعطيل دستور سنة ١٩٢٣ الذى كان ثمرة من ثمار سنة ١٩١٩ وحينئذ هبت العناصر الوطنية، ونادت بإطلاق الحياة النيابية وعودة العمل بالدستور مرة أخرى.

ولم يكن من اليسير على القوى الوطنية فى كل المراحل أن تمارس نشاطها ضد الاستعمار البريطانى وعملائه علنا، ومن ثم لجأت إلى المقاومة السرية خشية انكشاف أمرها ومعاقبة القائمين بهذا النشاط. ويشير تاريخ الحركة الوطنية، سواء فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية أم بعدها، إلى تحمل العناصر الطلابية للعبءالأكبر من هذا النضال.

وقد التفت الفن الروائى بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ إلى هذه الصفحات المشرقة من حياة المجتمع المصرى، وقام بعض الروائيين بتصوير بعض مظاهر الكفاح الوطنى التى خاضها الشعب ضد الاحتلال البريطانى وعملائه.

ومن هؤلاء عبد الرحمن الشرقاوى فى (الشوارع الخلفية)، ويوسف إدريس فى (قصة حب)، وإحسان عبد القدوس فى روايته (فى بيتنا رجل)، وظهور هذا الاتجاه بعد الثورة يعنى الرغبة فى تأكيد الذات الوطنية وإبراز روح النضال الكامن فى أعماقها، والإيحاء بأن تفجر هذه الثورة جاء تتويجا لمعارك قاسية خاضتها القوى الوطنية فى مرحلة سابقة.

وليس من قبيل المصادفة أن تتفق الروايات الثلاث المذكورة فى اختيار مجال مكانى يكاد يكون موحدا أو متقاربا يجرى فيه تيار الأحداث الأساسى، هو حى السيدة زينب وما جاوره، أو كان قريبا منه كالحلمية الجديدة، والمنيرة، والدرب الأحمر، ولعل السر أن هذه المناطق وما شاكلها من أحياء القاهرة القديمة تحمل نبض الشعب المصرى الأصيل وتردد خفقات وجدانه، فهى أنسب الأماكن لصوغ أحداث الكفاح الوطنى.

ولم يغفل واحد من الكتاب الثلاثة الذين أشرت إليهم دور العنصر النسائى فى أحداث النضال الوطنى، ففى (الشوارع الخلفية) أوضح الشرقاوى مشاركة بعض نساء شارع عزيز فى الحركة الوطنية، بحمل أخبارها وتكتمها، وطهو الطعام لطلبة كلية الطب الذين قرروا المبيت بجانب جثث إخوانهم من الطلبة الذين استشهدوا فى مظاهرة ١٣ من نوفمبر، مع ما أثاره ذلك من اتهامات تخدش العرض وتجرح العفاف.

وفى (قصة حب) تقتسم فوزية، المدرسة بمدرسة المنيرة الابتدائية، دور البطولة مع حمزة المهندس الكيميائى بمصنع شركة الحرير بشبرا، ونراها منذ الصفحات الأولى من الرواية تسعى إلى مقابلته بوصفه مشرفا على معسكر التدريب، الذى أنشأته اللجنة العامة للكفاح المسلح بشبرا البلد، لتعطيه بعض التبرعات المالية التى جمعتها، ولتنسيق العمل بين لجنة الكفاح المسلح، ولجنة المدرّسات للمقاومة الشعبية، التى تقول فوزية إنها تعمل سكرتيرة لها، ثم ظلت تتحمل معه أعباء الكفاح والتخطيط له حتى اللحظة الأخيرة.

وفى رواية إحسان عبد القدوس (فى بيتنا رجل) ظهر دور نوال زاهر الوطنى فى قيامها – وهى الفتاة الصغيرة – بمهمة إعادة خطوط الاتصال بين إبراهيم حمدى، البطل الوطنى الهارب من السجن، وفتحى المليجى أحد أصدقائه ورفاقه فى الحركة الوطنية.

ونستطيع أن نلمح لدى الشرقاوى ويوسف إدريس بخاصة تأثرا بمنهج الواقعية الاشتراكية، من حيث تأكيد دور الطبقة العاملة ومساهمتها فى حركة النضال الوطنى؛ تمثل ذلك فى رواية (الشوارع الخلفية) فى عبد المعبود، الذى كان يعمل أصلا بالمطابع الأميرية، ثم فصل سنة ١٩٣٠ لاشتراكه فى بعض المظاهرات الوطنية، وكان اشتراكه هذه المرة بطبع المنشورات الوطنية فى مطبعته، على نحو أدى إلى القبض عليه وإلقائه فى السجن، وتمثل أيضاً فى «عبده» خادم عبد العزيز خليفه وشقيقه. أما فى (قصة حب) ليوسف إدريس فإن حمزة على الرغم من كونه مهندساً بشركة الحرير فإن انتماءه الطبقى كان إلى طبقة العمال الكادحين، إذ كان أبوه عاملا من عمال (الدريسة) بالسكة الحديد، وكان شديد الاعتزاز بذلك، دائم التمجيد للطبقة الشعبية التى تسمى بالغوغاء، معتبراً أنهم هم الذين يدفعون ضريبة الكفاح، فهو يحكى لفوزية ما رآه فى المظاهرات بالإسكندرية، حين صوب أربعة من الجنود الإنجليز نيران أسلحتهم إلى المتظاهرين فى ميدان سعد زغلول فتفرقوا « .. وفى دقيقة كان الميدان اللى كان بيموج بالناس فاضى خالص. كل أصحاب البدل اختفوا لما أصبحت الحكاية جد .. وكل أصحاب الجلاليب استخبوا فى مداخل العمارات اللى بتطل على الميدان وتعرفى مين اللى فضل واقف لوحده فى الميدان ، والضرب شغال من كل ناحية؟ تعرفى مين ؟ الأولاد اللى الإنسان لايعرف لهم أهل، ولا يعرف لهم لبس ولا صنعة، عيال صغيّرين أكبر مافيهم لايزيد عمره على ١٥ سنة. سمر معفرين، وشعرهم منكوش، وهدومهم خرق، يعنى اللى فضل هم اللى بيسموهم الغوغاء[1]»

(١) قصة حب ٧١.

وحمزة فى تفكيره لا يؤمن إلا بالعلم وحده، ثم إن بعض الذين تعاونوا معه من صميم الطبقة الكادحة أمثال سيد محمد إبراهيم، العامل بالوابورات فى سجن مصر، وإسماعيل أبو دومة، حارس مقابر باب الوزير.

وإلى جانب ذلك هناك النزعة التفاؤلية المتمثلة فى إفلات حمزة من قبضة المخربين فى نهاية الرواية بما يشير إلى بلوغه شاطىء الأمان، وذلك كله يدعم ما ذهبت إليه من تأثر رؤيته الفنية برؤية الواقعية الاشتراكية(١).

وتشترك روايتا يوسف إدريس وإحسان عبد القدوس فى دوران أحداث كل منهما بعد الحرب العالمية الثانية، على حين تدور أحداث رواية الشرقاوى قبلها. وتنفرد هذه الرواية كذلك بتوزيع البطولة فيها على شخصيات عدة، شأنها فى ذلك شأن روايات المؤلف الاجتماعية التى سبق أن عرضناها، فمسرح الأحداث فى هذه الرواية يحتوى عددا من الشخصيات، تكاد أدوارها المرسومة لها تتقارب من حيث الأهمية والخطورة؛ أما بقية النماذج السابقة فإن كلا منها يصب معظم اهتمامه على شخصية أو شخصيتين، وكان لذلك تأثيره على طبيعة البناء الفنى للرواية. فبينما اتسم فى روايات الشرقاوى بالتشعب والتنوع الذى يثرى المجرى العام للأحداث، أوشك أن ينكمش عند الآخرين فى مسار واحد، دون روافد جانبية تضيف إليه وتعمقه.

إن شارع (عزيز) القريب من ضرب الجماميز هو نقطة التجمع الوطنى التى انبثقت منها أحداث (الشوارع الخلفية)، ففى هذا الشارع الذى أنشىء على أرض تابعة لأملاك (البرنس عزيز) كان يقيم شكرى عبد العال الضابط المتقاعد بالقوات المسلحة، وعبد الحى الطالب بمدرسة دار العلوم، وعبد العزيز خليفة الطالب بكلية الطب، وشقيقاه عبد اللطيف الطالب بكلية الحقوق، وشوقى بالمدرسة الخديوية، كما كان يقيم سعد داود زميل شوقى بالخديوية ابن داود أفندى الكاتب بدائرة البرنس، وعبد المعبود صاحب مطبعة (الحرية والاستقلال) بدرب الجماميز.

---

(١) راجع ما ذكرناه سابقا عن ملامح الواقعية الاشتراكية فى التناول الروائى ص ١٥٧ وما بعدها.

ومن تلك الشخصيات وشخصيات أخرى ترتبط بها قدم المؤلف صورة من صور الكفاح الوطنى فى الفترة الممتدة من أواخر سنة ١٩٣٥ إلى أبريل سنة ١٩٣٦، وقد كانت مصر فى هذه الفترة تئن من وطأة الاستعمار البريطانى، وتعانى من عسف الحكم المطلق، ولا تنى العناصر الوطنية عن المطالبة بعودة دستور سنة ١٩٢٣ الذى عطله اسماعيل صدقى خلال فترة حكمه، واستبدل به دستورا زائفا يمكنه من حكم البلاد بالحديد والنار.

ومع أن القصر استجاب للإرادة الشعبية بإلغاء دستور صدقى فى ٣٠ من نوفمبر سنة ١٩٣٤، فى عهد وزارة نسيم باشا، فإن مبعث هذا الإلغاء لم يكن رغبة الملك فى تخليص البلاد من أوزار الحكم المطلق، وإعادة الحياة النيابية السليمة إليها، وإنما كان مبعثه استرضاء الشعب والاستعانة به فى دفع الإهانات التى ألحقها الإنجليز بشخصه، ونالت من كرامته وكبريائه، والدليل على ذلك أنه لم يتبع مرسوم الالغاء لدستور صدقى بمرسوم آخر يعيد فيه العمل بدستور سنة ١٩٢٣ مكتفيا بالإشارة إلى أن نظاما آخر سيحل محله، دون أن يحدد طبيعة هذا النظام وموعد صدوره[١].

بيد أن جموع الشعب انتهزت هذه الفرصة لإحراز كسب آخر يدعم الكسب الأول ويكمله، فانتشرت بينها الدعوة إلى المطالبة بعودة سنة ١٩٢٣ وبالاستقلال وتكوين الجبهة الوطنية.

وفى بداية خريف سنة ١٩٣٥ الذى يوافق فى العادة مطلع العام الدراسى بالمدارس والجامعات، كانت الحركة الوطنية قد بلغت درجة الغليان، وبدأ تأثرها واضحا فى جموع الطلاب الذين راح زعماؤهم يبثون الدعوة إلى المطالبة بالدستور من خلال نشاطهم الطلابى.

وفى الجانب الآخر كانت السلطة حريصة على محاصرة هذا النشاط السياسى الطلابى،وإيقافه بكافة الوسائل والطرق، وبث عيونها من رجال البوليس السياسى للقبض على زعمائه، والزج بهم فى المعتقلات، ومع اقتراب ذكرى عيد الجهاد فى ١٣ من نوفمبر من ذلك العام، اشتدت الحركة الوطنية فى تعبئة جهودها وخاصة بين الطلاب، فكثرت اجتماعات زعمائها السرية للإعداد للمظاهرة المرتقبة.

(١) انظر عبد الرحمن الرافعى، فى أعقاب الثورة المصرية جـ٢، ١٨٩ وما بعدها.

ومن خلال عرض الأحداث الروائية فى رواية الشرقاوى المشار إليها تبرز عدة بطولات وطنية، منها بطولة عبد الحى زعيم الطلبة فى دار العلوم، الذى قبض عليه البوليس السياسى، وأودعه السجن، وعلى الرغم مما سامه من عذاب لم يُدل بأية معلومات عن رفاقه فى الكفاح والنضال؛ ومنها كفاح شوقى خليفة، وسعد داود، ومعهما عبد الفتاح، رئيس جمعية الخطابة بالخديوية، ضد الناظر ومقاومتهم له، عندما قرر إيقاف لجان النشاط الطلابى بالمدرسة، وكان الوطنيون من الطلاب يهاجمون هذا الناظر، ويتهمونه بأنه من (برادع الإنجليز)، ومنها امتناع شكرى عبد العال الذى كان قد أعيد إلى الخدمة العاملة، ضابطا بوزارة الحربية، عن إطلاق الرصاص على المتظاهرين من الطلبة، فى عيد الجهاد الوطنى فى ١٣ من نوفمبر، موقنا فى نفسه بأن كل واحد من هؤلاء المتظاهرين، إنما هو صورة من ابنه، الذى استشهد فى مثل هذه المظاهرة من عشر سنوات سنة ١٩٢٥، ومستحضراً فى خياله صورة كل من الدكتور عبد العزيز خليفة، وشقيقيه عبد اللطيف وشوقى، وعبد الحى، وسعد داود من أبناء شارعه الذين يعتز بجهادهم، وترتب على ذلك أن أحيل إلى الاستيداع مرة أخرى، فى الوقت الذى كان قد بدأ فيه رغد الحياة وحلاوة العيش، وفى الوقت الذى كان زملاؤه فى الخدمة قد تجاوزوه إلى الرتب الأعلى.

وقد حرص الشرقاوى على إبراز تضامن الشعب المصرى بكل طوائفه من مسلمين ومسيحيين ضد الاحتلال وأعوانه حين جعل (الشيخ على) مدرس العربى بالخديوية و (ميخائيل أفندى) مدرس التاريخ يناصران الحركة الطلابية ويؤيدانها.

وتتفق رواية يوسف إدريس (قصة حب) مع رواية إحسان عبد القدوس، (فى بيتنا رجل) فى انصراف معظم أحداثهما إلى تصوير حياة البطل فى مختبئه، بعيدا عن أنظار البوليس السياسى الذى كانت مهمته فى العهد الماضى مطاردة المتهمين فى الجرائم السياسية، أو الذين يمارسون نشاطا لا ترضى عنه الحكومة، والقبض عليهم.

وكانت تحركات أفراد هذا البوليس تنشط وتتزايد إبان الأحداث السياسية الخطيرة، أو الاضطرابات والقلاقل، على حين كان الشباب الوطنى حينئذ يتلمس طريقه للهرب من وجه هؤلاء القساة المتجبرين.

وما تصوره (قصة حب) نموذج لهذا الطراز من الأحداث، فبطلها حمزة واحد من شباب مصر الذين آمنوا بالكفاح المسلح طريقا إلى استقلال وطرد الاستعمار البريطانى من البلاد، وقد قويت هذه النزعة كما ألمحنا فى التمهيد، فى مطالع الخمسينيات بعد تفاقم الأوضاع فى البلاد، واشتداد ظلمة اليأس فى وجه القوى الوطنية.

والرواية تصور حمزة وقد ذهب إلى معسكر التدريب الذى أقامته اللجنة العامة للكفاح المسلح فى أطراف مدينه شبرا، عصر اليوم الرابع والعشرين من يناير سنة ١٩٥٢[1]، لترتيب عملية التديب العسكرى مع بعض رفاقه وفى هذا اليوم تم لقاؤه الأول بفوزية، بوصفها سكرتيرة لجنة المدرسات للمقاومة الشعبية كما سبق أن أشرنا، ثم سافر هو بعد ذلك بيومين إلى بلدة (القرين) بالشرقية لمتابعة حركة الكفاح المسلح فى منطقة القناة وإمدادها ببعض الذخائر، ولكن الأنباء وافته فى المساء بحريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية، فقرر العودة من فوره إلى القاهرة ليلجأ إلى مكان آمن قبل أن يسقط فى قبضة رجال البوليس السياسى، الذى لابد أن يكون قد وضع اسمه فى قائمة المرشحين للاعتقال بعد الحريق المروع، وكان المكان الآمن الذى لجأ إليه فى جنح الظلام هو شقة صديقه (بدير) المحامى بحى الدقى. وقد حرصت فوزية على الالتقاء به فى هذا المكان كل يوم على وجه التقريب، لتدبير بعض المهام، وبذا انتقلت حركة الكفاح الوطنى من دور الظهور والعلن إلى دور الخفاء والسرية. واستمرت على ذلك حتى نهاية الرواية.

---

(١) لم يذكر المؤلف هذا التاريخ صراحة وإنما استنتجته من السياق الذى يشير فى ص ١٧ إلى اندلاع حريق القاهرة بعد يومين من اليوم الذى بدأت فيه أحداث الرواية. ومعلوم أن هذا الحريق وقع فى ٢٦ من يناير سنة ١٩٥٢. على أن الأهم من ذلك هو ما يبدو من خطأ تاريخى وقع فى الرواية بعد ذلك حين يسأل حمزة فوزية (ص ١٨٤) بعد استيقاظه فى صباح اليوم الأخير فى الرواية، عن الساعة والتاريخ فتخبره بأن الساعة هى الحادية عشرة من صباح يوم الجمعة الموافق كذا وعشرين من شهر فبراير سنة ألف وتسعمائة وإحدى وخمسين ميلادية.والصواب كما هو واضح ألف وتسعمائة واثنتان وخمسون.

لكن ذلك لم يسفر عن أعمال ذات قيمة فى مسار الحركة إذ شغل حمزة معظم الوقت بالحديث عن أصالة الشعب المصرى، ونقاء معدنه، ودوره العظيم فى كفاح المعتدين، مؤكدا ذلك بمارآه فى إحدى المظاهرات بالإسكندرية وقت أن كان طالبا بجامعتها[١].

ومثل هذا الحديث عن بطولات ماضية لا يثرى حركة النضال الوطنى فى الرواية نفسها، لأنه انحصر فى مجرد السرد والإخبار، دون أن يتجاوز ذلك إلى خلق صورة حية ترتعش بنبضات الحاضر وتسرى فيها حرارته.

ولعل أحداث الرواية قد عادت إلى حيوتها وغناها بعد تشكك بدير فى طبيعة العلاقة بين حمزة وفوزية، ومطالبتها ذات ليلة بضرورة مغادرة الشقة إلى مكان آخر، فقد كان على حمزة حينئذ أن يدبر أمره، وقد عرضت عليه فوزية أن تؤويه فى منزل والدها بشارع خيرت، لكنه رفض فظلت معه شطرا طويلا من الليل، وهما يدوران معا فى سيارة أجرة، بحثا عن ملجأ آمن حتى هداه تفكيره إلى مقابر باب الوزير، التى كانت ذات يوم مخبأ سريا لبعض المتفجرات التى تستحوذ عليها لجنة الكفاح المسلح، وفى مقبرةمن هذه المقابر قضى ليلته بمساعدة (التربى)إسماعيل أبو دومة.

وسر الهرب عند إبراهيم حمدى فى رواية إحسان (فى بيتنا رجل) أنه قام باغتيال عبد الرحيم باشا شكرى الذى اشتهر بولائه للاستعمار البريطانى، أو كما يقول المؤلف (رجل الإنجليز فى مصر)[٢]وقد قبض عليه البوليس عقب وقوع الحادث واستمر التحقيق معه شهورا عديدة، «قبض خلالها على كل أعضاء جمعيته، ولم يكن هو الذى أرشد إليهم، ولكنها نمرة السيارة التى ضبطت هى التى دلت عليهم.. وضجت مصر كلها من حوله.. وأصبح اسمه على كل لسان، وصورته على الصفحة الأولى من كل جريدة»[٣].

(١) انظر الرواية ص ٦٨ ـ ٧٤.

(٢) يغلب على الظن أن هذه هى شخصية أمين عثمان الذى كان على صلة حميمة بالإنجليز، واغتالته بعض منظمات الشباب المصرية سنة ١٩٤٦.

(٣) الرواية ١٥.

وأدرك إبراهيم أنه بهذه النهاية لم يصل بالكفاح الوطنى إلى المدى الذى كان يأمله، فقرر الهرب من سجنه حتى تتاح له فرصة المشاركة بشكل أو بآخر فى الحركة الوطنية، ورأى أن خير وسيلة لذلك هى التمارض والانتقال إلى مستشفى قصر العينى.

وذات يوم من أيام شهر رمضان المبارك غافل حراسه، وخرج من المستشفى ساعة تناول الإفطار، وقصد منزل صديقه وزميله فى الدراسة بكلية الحقوق (محيى زاهر)، واستأذنه فى الإقامة بضعة أيام يدبر فيها أمره. ومن هناك عاود الاتصال سرا برفيق كفاحه فتحى المليجى، الذى رتب له محاولة للتنكر فى زى ضابط بوليس، وكانت الخطة الموضوعة تقتضى هربه إلى خارج الوطن والإقامة فرنسا، ولكنه تراجع عنها فى اللحظة الأخيرة، وأصر على مواصلة الكفاح المسلح مرة أخرى، غير أنه توجه هذه المرة إلى معسكرات الإنجليز بالعباسية حيث لقى حتفه فى المعركة الأولى التى فجرها وسط منشآت العدو العسكرية ومعداته[١].

والملاحظ أن البناء الفنى للرواية اتخذ مسارا واحدا حتى تم القبض على محيى زاهر، ثم توزعت عدسة المؤلف بعد ذلك فى خطين متوازيين، يتابع فى أحدهما تحركات إبراهيم حمدى وخططه السرية المحكمة، ويصور فى الآخر مايكابده محيى زاهر وابن عمه عبد الحميد فى سجن الأجانب،مقر المعتقلين السياسيين،من تعذيب وحشى يفوق التصور، كما يصور مشاعر أسرته المعذبة، وقد نزع ابنها من بين أحضانها فى غسق الليل، وألقى به فى المعتقل دون تحقيق[٢].

ومع التزام كتّاب الروايات الثلاث بعامة بالمنهج الواقعى فى تصوير الأحداث، وتقديم تجاربهم الفنية من منطق النظرة الواقعية للأشياء، والعلاقات الطبيعية التى تربط بين البشر. فإن غالبيتهم لم يسلموا من الوقوع فى مزلق

(١) انظر السابق ص ٢٤٩ ـ ٢٥٤.
(٢) انظر السابق ص ١٧٨ ـ ٢٠٦.

الافتعال والتكلف فى بعض الأحيان، بحيث يبدو الحدث غير مقنع أو غير متلائم مع الموقف الذى ورد فى سياقه، ومن ذلك مثلا ما ذكره الشرقاوى فى الشوارع الخلفية، من تعارف عبد العزيز خليفة طالب الطب، وكمال الصفطاوى ضابط المباحث الذى جاء ليلا على رأس قوة من رجال البوليس لتفتيش حجرة عبد الحى بعد اعتقاله، وكان عبد الحى يسكن فى نفس المنزل الذى يسكن فيه عبد العزيز، فلما هاجمت القوة المنزل انزعج صاحبه أمين افندى وزوجته ميمى هانم، وأسرع أمين إلى شقة عبد العزيز ليستعين به فى دفع الخطر، وأقبل عبد العزيز وهو يدعك عينيه بطرف أصبعه، وما أن وقعت عينه على الضابط حتى صاح فى عجب:

- الله؟... الصفطاوى؟.. هو أنت... إزيك يا واد يا كمال. وفوجىء ضابط المباحث، ووقف حائرا مبهوتا... ثم ارتمى فى أحضان عبد العزيز يعانقه بحرارة:

- خليفة؟!... ياسلام!! إزيك يا عبد العزيز.. إنت لسه ساكن هنا برضه من أيام ما كنا فى الخديوية... ياه... سبع سنين؟... أيوه... سبع سنين السنة دى...

فاستطرد عبد العزيز ضاحكا مشيرا إلى الأغنية الشائعة.

- أحيا وأموت فى الحتة دى...

فقال الضابط وهو يشد عبد العزيز إلى جانبه ويقعد معه على كنبة كبيرة ويغمز بعينيه إلى ميمى هانم فى الداخل متجاهلا تماما وجود زوجها.

- طبعا يا عم. واللى عنده جيران زيك يعزل ليه؟ إزيك يا عبد العزيز... والله زمان! دى ظروف إيه دى؟... ياسلام.. يا راجل من سنة ما خدنا البكالوريا لحد النهاردة لا أشوفك ولا أسمع عنك؟ إزيك... كل اللى أعرفه عنك إنك دخلت الطب.. أنت خلصت والأ لسه! بتشتغل فين دلوقت!... الغرابة وأنا داخل الشارع افتكرتك افتكرت أيامنا... الخ...[1].

وإذا صرفنا النظر عن عملية التعارف بين الزميلين فى ذاتها فإن ما دار فيها

---

(١) الشوارع الخلفية ٢٥٤، ٢٥٥.

من (دردشة) وتبسط فى الحديث، على نحو ما يدل عليه الجزء الذى اقتبسته منها، لا يتناسب أبدا مع الظروف التى سيق فيها، وهى ظروف سياسية دقيقة، تتطلب الحذر واتقاء الشبهات، على الأقل من جانب الصفطاوى ضابط البوليس.

ومنه أيضا ما جاء فى (قصة حب) من محاولة يوسف إدريس مزج حب حمزة لفوزية حبا جسديا بحبه لوطنه. وقد يقال فى هذا الصدد إن المؤلف لم يشأ أن يبرز تجربة الكفاح الوطنى فى ثوب جامد متجهم، بعيدا عن دفء العواطف الإنسانية التى لا يتجرد منها الإنسان، فخلق عاطفة الحب بين البطل وفتاته فى أحلك الساعات وأخطرها، دون أن يثنيهما ذلك عن متابعة العمل والنضال، بل إنهما رأيا فى هذا الحب الذى نما بينهما وقودا يضيف إلى المعركة ولا يخفف منها، وذلك ما يوحى به قوله:

«إنت عزيزة عندى جدا يا فوزية.. أنا مش بحبك حب عادى.. أنا حبيت مصر فيكى.. حبيت النيل اللى فى دمك وبياض القطن اللى فى وشك.. وشمسنا الحلوة اللى عكست فى عنيكى..[1]»

وقوله: «أنت خلتينى أشعر بأنى ارتبطت بالمجتمع ارتباط وثيق.. إنى بقيت منهم.. إننا كلنا عيلة فاهمانى ازاى.. أنا وأنت اندمجنا فى كل الناس وأصبح تعدادنا بالمليون..[2]

وقوله: «أنا مش حاتجوزك بس، دانا حا اتجوز بيكى المجتمع...»

- احنا يا فوزية فى كل لحظة حبنا بينمو.. لأنه جزء من حبنا الكبير للناس والقيم الإنسانية، والناس بتتحرك وتتطور.. وهو برضه النهاردة مولود باستمرار راح يكتر..[3]»

وليس الافتعال أن يتبادل أفراد النضال الوطنى الحب بينهم فان فيهم طبيعة

---

(١) الرواية ص ١١٥.
(٢) الرواية نفسها ص ١٤١.
(٣) الرواية نفسها ص ١٤٢.

البشر بغرائزها وعواطفها، وإنما الافتعال فى الظروف التى يتم فيها التعبير عن هذا الحب والوسيلة التى تترجمه، ولم تكن ظروف حمزة الهارب من مطاردة البوليس السياسى، والذى يتوقع القبض عليه بين لحظة وأخرى لتسمح بالإفصاح عن هذا الحب، وببعض الوسائل المادية كالأحضان والقبلات[١].

وفيما يتصل برسم الشخصية فى روايات النضال الوطنى التى أشرت إليها يلاحظ أن معظم الشخصيات قدمت بصورة مكتملة منذ ظهورها الأول بحيث، لايتوقع القارىء تغيرا فى تفكيرها وسلوكها مع تتابع الأحداث، بل تظل ثابتة على موقفها الذى رسمه لها المؤلف، والذى ينميه ما يصدر عنها من قول أو فعل، فشكرى عبد العال، وعبد اللطيف خليفة، وشوقى خليفة، وسعيد داود فى (الشوارع الخلفية) كلها موسومة بميسم الوطنية من البداية إلى النهاية، ولم يزدها تتابع الأحداث إلا إصرارا على مواصلة النضال.

وربما يلفت النظر هنا شخصيتان وطنيتان أخريان، أولاهما شخصية (عبد الحى)، والأخرى شخصية (ميمى هانم)، فعبد الحى لا يصوره المؤلف بادىء ذى بدء شخصية جادة، مشغولة بهموم الوطن وقضاياه، وإنما على العكس يقدمه فى صورة هزلية تثير الضحك والسخرية، وذلك حين يذكر أنه بينما كان شكرى عبد العال يطرق أرض الشارع فى صباح يوم من الأيام، قاصدا عمله بوزارة الحربية الذى كان قد أعيد إليه منذ أيام قليلة، سمع صوتا أجش منغما يردد بيتا من الشعر بطريقة حزينة وتلذذ:

ترخيما احذف آخر المنادى .... كياسعا فيمن دعا سعادا

والتفت وراءه.. رجع خطوات.. ووقف أمام بيته يتأمل مصدر الصوت.

ما هذا؟ ما هذا؟... إنه ساكن إحدى شقتى الدور الأرضى ببيت أمين أفندى! هو (الشيخ عبد الحى) يقعد، ومرفقه على حافة الشباك، ورأسه يخفق بين الورق والشارع، وعيناه تتطلعان إلى الدور الثالث من بيت شكرى حيث تسكن سعاد هانم!... ونبرات صوته تتعالى وهو يتلمظ بالكلمات:

ـ ترخيما احذف آخر المنادى يا سيدى... ترخيما احذف إيه؟! إحذف آخر

(١) انظر الرواية ص ٩٨ ـ ١٠٠، ١١٠، ١١١، ١١٥، ١٣٠، ١٣١، ١٦٦، ١٨٥، ١٨٩.

المنادى... كياسعا فيمن دعا سعادا... كياسعا فيمن دعا سعادا.... سعادا يا سيدى... كياسعا فيمن دعا سعادا!.

ورفع شكرى عينيه إلى بيته من ورائه بحركة سريعة لا يعرف سببها فوجد (سعاد هانم) تقف فى البلكونة بثوبها الأسود المحتشم الذى يلف جسدها النحيل، وهى تنكس وجهها المستدير ذا الأنف الدقيق والشفتين الرقيقتين، وعيناها الواسعتان السوداوان تنظران فى الفضاء، وهى تتنهد كأنما فرغت لتوها من البكاء!! ما وقفتها فى البلكونة فى هذا البرد؟! لماذا تقف هكذ والشيخ (عبد الحى) يغنى باسمها!؟

وسعل (شكرى) بغيظ، وألقى السلام على عبد الحى، فهرول إلى الشباك يرد السلام ويدعو (شكرى أفندى) أن يتفضل بشرب الشاى عنده، ولكن (شكرى) لم يجبه، ومشى فى طريقه بخطوات متباطئة، فأغلق (عبد الحى) شباكه وسكت حسه.. و (سعاد) ما زالت واقفة فى بلكونتها، تائهة النظرات فى الصباح المغلف بالغيوم!

وفجأة... انفجرت من أعماق (شكرى) ضحكة كتمتها بين شفتيه.. الله يلعنك يا شيخ (عبد الحى) تغازل بالنحوى، وبالشعر الأزهرى؟![1]، لكننا لا نلتقى بعبد الحى بعد ذلك إلا بعد أن اعتقله البوليس السياسى، لحضوره اجتماعا عقده بدار جريدة الجهاد، ومهاجمته الحكومة فى هذا الاجتماع، ومع ما لقيه فى المعتقل من صنوف التعذيب والإهانة لم يعترف باسم واحد ممن كانوا معه فى هذا الاجتماع، أو بمن دعا إليه، أو حتى بعنوان بيته[2]، ومعنى ذلك اننا أمام شخصية نضالية، صلبة، قوية الإرادة، تختلف تمام الاختلاف عما كان يشى به مظهرها فى اللقاء الأول.

أما شخصية (ميمى هانم) فهى تلوح لنا فى البداية شخصية لينة ناعمة،

---

(١) الرواية ص ٥١ ـ ٥٢.

(٢) انظر الرواية ص ٢٦١.

تتطلع بعين المشوق المستهام إلى عبد العزيز خليفة طالب الطب، لعلها تجد عنده ما تفقده عند زوجها من غنى فى العاطفة، ورقة فى الإحساس، لكن الأحداث تتمخض بعد ذلك عن شخصية بريئة عفيفة، يمتلىء كيانها بالوعى الوطنى، فهى ترفض فى تحدّ إعطاء ضابط المباحث مفتاح حجرة عبد الحى لتفتيشها، بعد اعتقاله بيومين، على الرغم من أمر زوجها لها بذلك[١]، وهى تقوم بطهو الطعام وتوصيل المنشورات، بصحبة عبد اللطيف خليفة، لطلبة الطب الذين نصبوا من أنفسهم حراسا على جثث إخوانهم الشهداء، حتى يتم الاحتفال بدفنهم، معرضة نفسها بهذه الصحبة لقالة السوء[٢].

ونجد نماذج الشخصيات الثابتة أو النامية فى اتجاه واحد، فى الروايتين الأخريين. تمثلها فى (قصة حب) الشخصيتان الرئيستان (حمزة) و(فوزية) و(بدير) من الشخصيات الثانوية.

وقد حرص المؤلف على تأكيد النزعة النضالية فى شخصية حمزة بطريق التقابل، أو التضاد، بينها وبين شخصية بدير، فكلاهما مثقف وصديق للآخر، لكن هناك فرقا شاسعا بين تفكير كل منهما وسلوكه؛ فحمزة يعد نفسه مدافعا عن حقوق الشعب وبخاصة الطبقة الكادحة منه التى يحس بإحساسها ويتألم لآلامها، فنفسه ليست ملكا لنفسه وإنما هى ملك لهذه الجماهير الشعبية العريضة التى تتطلع إلى الحرية وتبحث عن السعادة، وأما بدير فليس له ما يشغله إلا نفسه ومطالبه الخاصة[٣].

وبينما كان حمزة، غداة اختفائه فى شقة بدير، يفكر وهو على مائدة الإفطار فى عبوات الديناميت المخبأة فى مقابر باب الوزير وضرورة نقلها إلى مكان آخر خشية أن يعترف بها صديقه حسن الذى قبض عليه، كان بدير يحدثه عن المكنسة الكهربائية التى اشتراها حديثا، واستكمل بها أدوات المنزل الحديث التى تحمل عن الانسان كثيرا من الجهد والعناء[٤].

وعندما تناقشا ذات يوم حول الوضع القائم،كان حمزة يصر على ضرورة

---

(١) انظر الرواية ص ٢٧٠.

(٢) انظر الرواية ص ٤٢٨، ٤٣٤ ـ ٤٣٧، ٤٥٣.

(٣) انظر قصة حب ص ٢٨، ٩١.

(٤) انظر قصة حب ص ٤٥ ـ ٤٦.

الكفاح المسلح ضد الإنجليز أولا، ثم يأتى دور الحكومات الخائنة بعد ذلك، أما بدير فقد رفض الفكرة السابقة دون تعليل، فلما سأله حمزة عن رأيه استطرد إلى موضوعات أخرى جانبية وتافهة تدل على خواء الفكر، وبلادة الإحساس إذ يقول:

« أصل شوف.. على ماهر ده راجل ناصح قوى.. دا أنا أعرفه معرفة عائلية، وأحنا هنا نسايب.. راجل ناصح قوى.. لازم تلقاه موضب مقلب محترم.. مش ده المهم.. الواحد جعان قوى.. الله يخرب بيتك يا أم عبده.. يكونشى الولية غلطت وبدل ما تروح الفرن راحت جهنم..[1]»

وشخصية (إبراهيم حمدى) فى رواية إحسان (فى بيتنا رجل) نموذج واضح لثبات الشخصية ونموها فى اتجاه واحد، فمنذ كان طالبا فى المدرسة السعيدية الثانوية، وبدون أن يكون لديه إدراك كامل لقضية تحرير الوطن من الاستعمار ومفاسد الحكم القائم، كان يحس فى نفسه بالمقت الشديد للإنجليز كما كان يكره الملك والوزراء، ويطالب بإلغاء معاهدة سنة ١٩٣٦ وبرفع الأحكام العرفية.. كل ذلك دون فهم عميق للأسباب التى تحرك عواطفه، مجرد إحساس مرهف بمطالب المجموع[2].

وقد ترجم هذا التفكير عن نفسه بصورة عملية فى مهاجمة إبراهيم وبعض رفاقه الذين جندهم معه للجنود الإنجليز واغتيالهم، وتغير هذه الخطة إلى خطة أخرى تقوم على قتل الخونة من الساسة المصريين الذين يتكىء عليهم الاستعمار فى تثبيت أقدامه، ثم عودته بعد ذلك إلى مهاجمة ثكنات الإنجليز وتدميرها، إنه خط نضالى واحد سار فيه إبراهيم من البداية إلى النهاية مهما اعتراه من تغير فى المظهر ما بين مرحلة وأخرى.

---

(١) السابق ص ٩١.
(٢) انظر الرواية ص ٥.

أما الشخصيات التى تطورت إلى عكس ما بدأت به فقد بدت قليلة فى الروايات السابقة، أمثال عطا الله، وثروت أو شوكت المغربى[١] فى (الشوارع الخلفية)، وسعد فى (قصة حب)، وعبد الحميد زاهر فى رواية (فى بيتنا رجل). وليس تحول الشخصية الروائية أو تطورها من موقف إلى موقف عيبا فنيا فى ذاته، وإنما يكمن العيب فى عجز المؤلف عن تقديم المبررات الفنية المقنعة لهذا التحول، وبالنسبة لشخصيتى عطا الله وثروت فإن التحول فيهما لم يتضح بالشكل الكافى. لقد وشت تصرفاتهما بين زملائهما بالمدرسة الخديوية بالخيانة للحركة الطلابية، وإن تظاهرا بالحرص عليها والعمل من أجلها[٢].

لكن بعد أن استشهد سعد داود فى إحدى المظاهرات بدا على كليهما التأثر الشديد بالفجيعة، ولاحت معها أمارات التحول المخلص إلى جانب الحركة الوطنية، وذلك ما توحى به مناجاة شوقى لنفسه فى الفقرة الآتية:

«(شوكت) دائما يحوم حولك فى انكسار يريد أن يقول لك أشياء، ولكنه لا يجرؤ. وهو على أية حال يعاملك بحنان غريب، ويبحث عنك فى فسحة الغداء ويلازمك. لم يعد كما كان من قبل يرمى نفسه فى ملعب التنس مع أولاد الذوات!.

و (عطا الله) أيضا ينظر إليك وشئ كالدموع فى عينيه. لم تكن العلاقات طيبة دائماً بينه وبين «سعد»، ولكنه حين يذكره لايجرؤ على أن ينطق اسمه من فرط الإجلال. إنه يقول، «الشهيد» أو «الفقيد» أو «البطل الراحل»[٣]. ويمكن القول بأن موت سعد كان حدثاً وطنياً أيقظ ضمائر هذين الشابين، وحرك مشاعرهما الوطنية الدفينة، ولكن الفرصة لم تكن متاحة أمامهما لترجمة هذا الموقف الجديد ترجمة عملية؛ إذ كانت الحركة الوطنية قد بلغت مداها. وتحقق لها ما كانت تناضل دونه، وهو إعلان تشكيل الجبهة الوطنية وإعادة الدستور.

---

(١) توارد الاسمان معا على هذه الشخصية. انظر ص ١٥١، ٢٧٥، ٣٥١، ولعله خطأ مطبعى.

(٢) انظر السابق الصفحات نفسها.

(٣) الرواية ص ٥٢١ ـ ٥٢٢.

ومنشأ التحول فى شخصية سعد فى «قصة حب» هو الجو الإرهابى الذى أعقب حريق القاهرة، وهو سبب وجيه من شأنه أن يدفع ضعاف النفوس إلى التخلى عن رفاقهم فى وقت الشدة، وهذا مافعله سعد، فقد بدأ الكفاح المسلح مع حمزة فى معسكر شبرا، وكان هو الذى أتى بفوزية وقدمها له(١)، ولكن بعد تأزم الجو بحريق القاهرة مضى كل منهما فى طريقه، فاختفى حمزة فى شقة بدير، وراح سعد يمارس حياته العادية. وحين التقيا قريباً من باب اللوق، فى الليلة التى كان يسعى فيها حمزة جاهداً للعثور على مأوى آمن يستكن فيه بقية الليل، وعرض على سعد هذا المطلب تهرب سعد، ونم مظهره وحديثه، ومظهر الذين كانوا معه فى السيارة الخاصة، وتعليقاتهم القبيحة، عن مشروع سهرة حمراء، مما يدل على تهرؤ شخصيته النضالية وانحلالها. والغريب أنه راح يخاطب حمزة بقوله:

«وانت فين يا حمزة، فين أراضيك، ابقى خللينا نشوفك يا أخى، لازم نشوفك، داولا كأننا نعرف بعض، دى مش أصول ابدا، كلام فارغ..

ولم يصدق حمزة أن كلاما كهذا ممكن يختم عاما طويلا من اللقاءات والاجتماعات والمعارك.

وكان يود أن يهب فى وجهه سابا لاعنا، مذكرا إياه بما كان، وبمنابر كلية الحقوق التى ارتجت بخطبه، وبما ظل يقوم به من كفاح إلى أسابيع قليلة مضت(٢)»

ويتضح التحول فى شخصية عبد الحميد زاهر فى رواية إحسان، إذا وقفنا على طبيعته النفسية والسلوكية فى مرحلتين من مراحل حياته فى الرواية، مرحلة ما قبل اعتقاله، ومرحلة الاعتقال نفسها. فى المرحلة الأولى اتسم عبدالحميد بالخفة والطيش، وعدم الإحساس بالمسئولية، فلما تورط فى الذهاب إلى قسم البوليس السياسى بالمحافظة.وأبلغه برؤية إبراهيم حمدى السجين

---

(١) انظر الرواية ص ٩.

(٢) السابق ص ١٤٧.

الهارب فى مكان ما، واضطرب فى الإدلاء بمعلوماته، نتيجة ملاحقة سامية ابنة عمه له هناك، أخذ البوليس يراقبه منذ تلك اللحظة، ويراقب بيت عمه الذى يتردد عليه، مع أن إبراهيم كان قد خرج من بيت مصطفى زاهر قبل محاولة عبد الحميد الفاشلة، وكان خروجه هذا مفاجأة قاتلة له ضيعت عليه الورقة الرابحة التى كان يحتفظ بها فى يده للضغط على عمه، لكى يوافق على زواجه من سامية، ولم يطل الانتظار برجال البوليس فهاجموا منزل مصطفى زاهر وقبضوا على ابنه محيى، وابن أخيه عبد الحميد، وقذفوا بهما فى سجن الأجانب لينالا جزاءهما من العذاب. وهنا تأتى المرحلة الثانية من حياة عبد الحميد التى تعرض فيها لامتحان رهيب، فإما أن يعترف ويعرّض عمه وأسرته لأسوأ العواقب، دون أن يجنى من وراء ذلك شيئا، وإما أن يصبر ويتجلد ويتحمل آلام السجن ومشقة التعذيب، شأنه شأن بقية الوطنيين من الشبان.

والظاهر أن معدنه كان فى حاجة إلى هذه المحنة لكى تصهره وتنقيه من الشوائب التى علقت به، وليس غريبا إذن أن تدفعه هذه المحنة إلى البحث عن أسباب فشله قبل ذلك فى الحياة، وقد هداه البحث إلى السر فى ذلك وهو فقدانه للإيمان.

«لم يؤمن بالدين، ولم يؤمن بالتقاليد ولم يؤمن بمبادىء الأخلاق، ولم يؤمن بمذهب من المذاهب ولا بزعيم من الزعماء ولم يؤمن بالشهادات الدراسية، ولم يؤمن بالمجتمع ولا بعائلته، ولا بأبيه وعمه.. لم يؤمن أبدا إلا بنفسه..وبذكائه..[1] »وكان إدراك عبد الحميد لهذه الحقيقة واعترافه بها بداية الطريق إلى اتخاذ مسلك آخر فى الحياة يقوم على الإيمان بالله،والإيمان بالقيم الأخلاقية، والإيمان بالوطن.

---

(١) الرواية ص ٢٧٥.

وقد اختلفت الروايات الثلاث السابقة فى استخدام الوسائل الفنية فى البناء الروائى، وكان أقلها حظا فى ذلك رواية إحسان التى لم يعتمد فيها تقريبا على غير السرد العادى، سواء كان وصفا لأحداث مادية أم لأعماق النفس وبواطن الشعور، وربما شاركتها (قصة حب) فى هذا المعنى. ويرز اعتماد (الشوارع الخلفية) على أسلوب مناجاة النفس[١] الذى كان يطول فيستغرق بضع صفحات[٢].

ومن حيث اللغة فقد اتفقت الروايات الثلاث فى إيراد الحوار باللغة العامية على حين صيغ السرد بعامة فى لغة فصيحة سهلة، تميزت عند الشرقاوى بالسلاسة والصحة، وتناثرت فيها بعض الكلمات والتراكيب العامية عند يوسف إدريس، كما بدا الخطأ عنده فى صوغ بعض المفردات وبناء بعض التراكيب.

(١) هذا الأسلوب سمة من السمات الفنية عند عبد الرحمن الشرقاوى، وقد أشرت إليه عند دراسة رواياته الاجتماعية.

(٢) انظر على سبيل المثال ص٥٤٨ ـ ٥٥٣، ٥٥٦ ـ ٥٦١.

الفصل السادس

الرواية التعبيرية

يعد هذا الاتجاه فى الرواية المصرية أحدث الاتجاهات وآخرها ميلادا، فقد ظهر على يد عملاق الرواية العربية نجيب محفوظ فى أواخر العقد السادس من هذا القرن، بعد أن اكتملت معالم الرواية الاجتماعية الواقعية على يديه، وبلغت قمتها فى رائعته العظيمة (الثلاثية)، التى خط آخر سطورها قبل قيام الثورة بأشهر قلائل.

وكانت رياح التغيير التى هبت على المجتمع بقيام الثورة، وسقطت بها «قلاع الماضى» عاملا أساسيا فى توقف نشاطه الأدبى بعد ذلك مدة خمس سنوات، إذ أحس أن فنه الروائى الذى قدمه حتى الثلاثية، واستوعب فيه هموم مصر السياسية والاجتماعية، فى عهد ما قبل الثورة، قد استنفد أغراضه، وأن ثمة عددا من الأفكار والقضايا كان يدور بذهنه من قبل، لكنه كان فى مكان الحاشية ثم بدأ يتزحزح رويدا نحو بؤرة الاهتمام[1]، واستتبع هذا التغير الجوهرى فى المضمون الروائى تغيرا آخر فى شكله الفنى إذ إن الشكل والمضمون فى العمل الأدبى عنصران متلاحمان يكمل أحدهما الآخر ويلازمه، وقد تمخض التغير فى المضمون عن تحول الرواية إلى فكرة أو قضية يوحى بها الواقع وتستمد من عناصره، أما إطارها الفنى فقد ابتعد عن الإطار الواقعى، الذى يصف الوقائع بصورة مباشرة، ويسرف فى إيراد التفصيلات والجزئيات، ويهتم بتطوير الشخصية وتنميتها وفقا لمنطق الواقع والعلاقات الطبيعية بين الأشياء، وأصبح يصطبغ بصبغة المذهب التعبيرى.

---

(١) من حديث لنجيب محفوظ فى المجلة ع ١٠٣ (٢٩٦٥) «وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها» تحقيق أدبى قام به صبرى حافظ.

والتعبيرية أسلوب فنى ظهر أولا فى فنى الرسم والموسيقى بألمانيا فى أثناء الربع الأول من هذا القرن، وما لبث أن انتقل إلى الأدب المسرحى، واشتهر به الكاتب السويدى ستر ندبرج، ثم تأثرت به سائر الفنون الأدبية الأخرى، وأخص ما يتميز به هذا الأسلوب «أنه ثورة جذرية على الواقعية، فبدلا من تمثيل العالم تمثيلا موضوعيا، على نحو ما يدعو إليه المذهب الواقعى، يقوم المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنة بتمثيل العالم، كما يبدو لعقله أو عقل إحدى شخصياته التى تكون عاطفية، أو مضطربة، أو شاذة»(١) فالكاتب هنا لا يلتزم بالعلاقات الطبيعية التى يقرها منطق الواقع بين الأشياء، ولا يعنى كثيرا بالمجالين الزمانى والمكانى للأحداث الروائية، على نحو ما يعنى بهما الكاتب الواقعى الذى يستحيل قلمه فى كثير من الأحيان آلة تصوير دقيقة تلتقط أصغر المشاهد وأدق التفصيلات.

وقد ألمح نجيب محفوظ نفسه إلى سمات هذا الاتجاه الجديد فى فنه بقوله: «... أما حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلنى لم تعد البيئة هنا، ولا الأشخاص، ولا الأحداث مطلوبة لذاتها. الشخصية صارت أشبه بالديكور الحديث، والأحداث يعتمد فى اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية...»(٢).

والفارق الأساسى بين هذه الرواية والرواية الذهنية، وما درسناه من قبل باسم الرواية الأسطورية أن المؤلف هنا لا يخلق الفكرة من أساسها كما فى الرواية الذهنية، ولا يتلقفها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما فى الرواية الأسطورية، بحيث يكون مضطرا فى كلتا الحالتين إلى خلق عالم خاص يتواءم مع فكرته، وإنما هو يستمد فكرته من الواقع، أو بعبارة أخرى، يلهمه الواقع الحى الذى يعيشه هذه الفكرة، ومن ثم يسعى إلى التعبير عنها، ويوظف من الوسائل

---

(١) M.H. Abrams. cit. P.57. وانظر أيضا الدكتور عبد الغفار مكاوى، التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح (الهيئة العامة للتأليف والنشر، مارس ١٩٧١) ٨٠.

(٢) الكاتب ع ٣٥ (اتجاهى الجديد ومستقبل الرواية) ص ٢٢.

الفنية ما يراه كفيلا بتحقيق هذه الغاية، وبعض هذه الوسائل قد ينبو عن الواقع المألوف. لكن المؤلف يظل دائما موصولا بهذا الواقع غير غائب عنه مهما دقت أداة الوصل بينهما. والنماذج الروائية التى سنتناولها بالدراسة فى هذا المجال هى (اللص والكلاب)، و (السمان والخريف)، و (الطريق)، و (الشحاذ)، و (ثرثرة فوق النيل)، و (ميرامار).

والإحساس العام الذى يجتاح الشخصيات الرئيسية فى الروايات الأربع الأولى هو الإحساس بالقلق والمطاردة والغربة النفسية، وافتقاد الأمان والاستقرار، وإن اختلفت البواعث والملابسات فى كل منها؛ ففى (اللص والكلاب) يرتبط هذا الإحساس بقضية العدالة فى المجتمع وما قد يطرأ على ميزانها من خلل، أساسه الفرق بين مستواها كقيمة إنسانية أخلاقية، يلتزم المجتمع بتطبيقها على كل خارج على القانون تطبيقا صارما مجردا، لا اعتبار فيه لما سوى الواقع الذى قامت عليه الأدلة والبراهين، وبين مستواها كقيمة إنسانية أخلاقية، ينبغى على المجتمع أن يبحث عند تطبيقها على الخارج على نواميسه، المهدد لسلامة أفراده، سائر الظروف التى أحاطت به، ودفعته إلى هذا المنحدر، والتى قد تكون عذرا له فيما اقترفه، يخفف عنه سوء النظرة الاجتماعية، ويحول دون دمغه بالإدانة الكاملة، وربما يلقى بالتبعة على آخرين، ويقذف بهم فى قفص الاتهام إلى جانبه[1]. يتراءى ذلك كله من خلال السياق الروائى فى الرواية، الذى يبدأ بخروج بطلها اللص سعيد مهران من السجن بعد أربع سنوات، وهو مشحون بالغيظ والألم، مطارد بفكرة الانتقام من أعدائه الخونة الكلاب: عليش سدره أحد رجاله الذين اعتمد عليهم فى جرائم سطوه ولصوصيته، لكنه خانه وغدر به حتى وقع فى قبضة رجال الأمن، وزوجته نبوية التى قطعت علاقتها الزوجية منه أثناء حبسه بالسجن، وتزوجت من عليش، ورؤف علوان الذى غرس فيه حب اللصوصية واستلاب الأموال منذ الصغر، حين كان طالبا بالجامعة يقطن فى عمارة الطلبة بالجيزة.

(١) انظر ما كتبه الدكتور محمود الربيعى فى تحليله لهذه الرواية فى كتابه قراءة الرواية (دار المعارف ١٩٧٤) ٢٥ - ٢٨.

وكان سعيد حينئذ غلاما صغيرا يعمل مع أمه فى خدمة العمارة بعد وفاة أبيه، فلما اضطره مرض أمه إلى سرقة أحد الطلبة الزيفيين من نزلاء العمارة كان رؤوف أول من دافع عنه، بل شجعه على المضى فى هذا الطريق إذ قال له: «لا تخف، الحق انى أعتبر هذه السرقة عملا مشروعا!»، وحين تساءل ساخرا: «أليس عدلا أن ما يؤخذ بالسرقة بالسرقة يجب أن يسترد؟»، وحين عبر عن شقائه وبؤسه فى الحياة بما يمكن أن يكون مندوحة لسعيد فى إقدامه على السرقة، إذ قال غاضبا: «إنى أتعلم بعيدا عن أهلى، وأكابد كل يوم عذابا وجوعا وحرمانا»(١).

أثرت كل هذه الأقوال فى سعيد وأخرجت منه مجرما عاتيا، أما رؤوف فما لبث بعد تخرجه أن أصبح محررا مرموقا بجريدة (الزهرة)، يحيا حياة الترف فيسكن قصرا فخما، ويركب سيارة فارهة، ولم تعد صيحات الماضى بالنسبة له إلا أقوالا جوفاء ليس لها من صدى.

وقد التهبت مشاعر الحقد عند سعيد عقب خروجه من السجن، وزيارته له بمنزله على كورنيش النيل، ورؤية ما يحتويه المنزل من جميل التحف وفاخر الرياش، وأيقن فى نفسه أن صاحبه دفع به وحده إلى طريق الضياع، على حين بات هو قرير العين هادىء البال، وحق له حينئذ أن ينطق تيار الشعور عنده بقوله: «هذا هو رؤوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يواريها تراب، أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول يوم فى التاريخ، أو كحب نبوية، أو كولاء عليش» ويناجى نفسه قائلا: «أنت لا تنخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر، والابتسامة تتقلص، والجود حركة دفاع من أنامل اليد، ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز العتبة»، ويناجى رؤوف نفسه قائلا: (تخلقنى ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى، كى أجد نفسى ضائعا بلا أصل وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكا ما شفيت نفسى»(٢).

(١) اللص والكلاب ص ١١٤.
(٢) السابق ص ٤٨.

لقد تلطخت صفحة الماضى عند سعيد مهران بالجريمة، وفقد الأمل فى المستقبل إذ خانته زوجته، وأنكرته طفلته سناء وأجفلت من معانقته لطول غيبته عنها، فماذا بقى له فى حياته بعد ذلك مما يستحق الحرص عليه؟ ولماذا لا يغوص فى وحل الجريمة حتى الأعماق، غامدا سلاحه هذه المرة فى قلوب أعدائه الذين غدروا به وخانوه؟... وهكذا بيت أمره على الانتقام من عليش سدرة ورؤوف علوان.

وعلى الرغم من جسارته الفائقة، ومهارته فى التسلل إلى موقع الجريمة فإنه أخفق فى إصابة الهدف، إما لانكشاف أمره قبل إتمام الجريمة، كما حدث فى سطوه على فيللا رؤوف علوان، فى الليلة نفسها التى استقبله فيها رؤوف، ونقده بضع جنيهات ليستعين بها على شئون حياته الجديدة(١)، وإما لاستقرار الرصاصات التى أطلقها فى هدف آخر غير الهدف الذى قصد إليه، وبذلك تنضم ضحية جديدة بريئه إلى قائمة ضحاياه، وهكذا قتل شعبان حسين بدلا من عليش، إذ كان عليش قد انتقل من مسكنه بحارة سكة الإمام بحى القلعة إلى مسكن آخر، عقب خروج سعيد من السجن، خوفا على حياته وحياة زوجته، فلما تسلل سعيد إلى المسكن فى الهزيع الأخير من الليل، وأطلق الرصاص على الشيخ الذى فتح له الباب اعتقادا منه بأنه عليش، كان فى الواقع قد أصاب الساكن الجديد شعبان حسين(٢).

وبنفس الصورة قتل بواب منزل رؤوف علوان، إذ أطلق الرصاص على رؤوف، لحظة نزوله من السيارة، عقب عودته المتأخرة بالليل من الجريدة، فأصاب الرصاص البواب المسكين، وولى سعيد هاربا، وهو يظن أنه شفى نفسه من رؤوف علوان، رمز الخيانة فى نظره التى ينضوى تحتها عليش، ونبوية، وجميع الخونة فى الأرض، لكن صحف الصباح ما لبثت أن كشفت النقاب عن شخص الضحية واتهمت سعيد بالجنون، جنون العظمة والدم(٣). وكان لقلم رؤوف علوان الأثر الأكبر فى التنبيه إلى خطورته البالغة وتأليب رجال الأمن عليه.

---

(١) انظر السابق ص ٤٨ ـ ٥٦.

(٢) انظر السابق ص ٧٥ ـ ٧٨، ٨٦.

(٣) انظر السابق ص ١٣٦ ـ ١٤٦.

على أن تصميم سعيد على ارتكاب الجريمتين السابقتين كان دافعا له على ارتكاب جريمتين أخريين ليمهد بكل منهما طريقه إلى الجريمة الأساسية، فمحاولة قتل عليش السابقة سبقها اغتصاب سيارة أحد الشبان الأثرياء، باتفاق سابق مع (نور) إحدى بنات الليل، وكانت على موعد مع هذا الشاب بصحراء الخفير تحت جنح الظلام[١].

ومحاولة قتل رؤوف علوان أعد لها بالتنكر فى زى ضابط شرطة، ليسهل عليه ارتياد الأماكن الصعبة، دون أن يثير الشبهات، أو ينبه عيون المباحث التى انبثت تراقبه فى الأماكن التى يرتادها، بعد أن ذاعت جرائمه وروّع منها سكان القاهرة[٢].

ولم يكن من الممكن لسعيد مهران، وهو واقع تحت تأثير المطاردة النفسية بشعور الانتقام من أعدائه وسفك دمائهم، والمطاردة الحسية من رجال الأمن، أن يحيا حياة طبيعية هادئة، فلجأ إلى شقة صديقته (نور) بشارع نجم الدين، قريبا من تلال المقطم بالدراسة، واتخذ منها وكرا يقضى فيه سحابة يومه بين الصمت والوحدة، ثم يخرج منه فى الظلام ليهاجم فرائسه، بيد أن رجال الأمن نجحوا فى مطاردته والإطباق عليه مختبئا بمقابر باب النصر، فلم يجد مفرا من الاستسلام بعد أن نفذت ذخيرته من الأعيرة النارية.

ومبعث الإحساس بالضياع والقلق فى (السمان والخريف) هو أزمة الوضع السياسى الجديد الذى وجد حزب الوفد فيها نفسه ـ ممثلا فى عيسى الدباغ ـ غداة قيام ثورة سنة ١٩٥٢.

لقد كان عيسى واحدا من شباب حزب الوفد البارزين الذين ابتسمت لهم الحياة من قبل، وتقلدوا مناصب لا يحلم بها أقرانهم من الشباب الآخرين، وكان أمله فى المستقبل ما يزال ورديا مشرقا. وحين تفجرت الثورة تمنى من أعماقه أن يكون لحزبه اليد الطولى فى تفجيرها، أو كذلك تمنى سائر أعضاء الحزب.

---

(١) انظر السابق ص ٦٦ ـ ٧٠.

(١) انظر السابق ص ١٢١، ١٣٦.

وكان عيسى فى الإسكندرية ساعة غادرها الملك، ورأى بعينه تحركات الجيش، كما رأى المظاهرات الصاخبة. وعانى طوال الوقت من عواطف متضاربة أطاحت به فى دوامة ما لها من قرار. شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل، وشفت صدره من آلام المقت المكبوت.

ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى ما لا نهاية، وإنما ارتطمت بسحائب دكناء كدرت بعض الشىء صفاءها.

أهو رد الفعل الطبيعى لكل شعور عنيف؟ أم هو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار؟ أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعنى فى الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا للوجود؟ أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه؟[1].

بيد أن الثورة ما لبثت أن قامت بتطهير الماضى ومحو كل آثاره ومظاهره، وكان نصيب عيسى من هذه الإجراءات الثورية أن قررت لجنة التطهير عزله من منصبه، كمدير لمكتب أحد الوزراء، ومنحه مرتبا كاملا لمدة عامين، يحال بعدهما إلى الاستيداع. واستتبعت هذه الهزيمة السياسية هزيمة أخرى عاطفية، ترتب عليها فسخ خطبته لسلوى ابنة (على بك سليمان) أحد رجال السراى المعروفين، وكان الرجل قد فطن إلى أفول شمس حزب الوفد وإدبار عهده، بل ما قد يجره الإصهار إلى أحد رجاله من شبهات، فآثر الرجوع من أول الطريق، بعد أن أثار من الغبار بينه وبين عيسى ما يسوغ الانفصال بينه وبين ابنته[2].

على هذا النحو تجمعت خيوط الأزمة التى حاقت بنفس عيسى الدباغ، وولدت فيها شعورا جارفا بالقلق والغربة، فتيار الحياة السياسية الذى كان يشارك فى توجيهه منذ فترة قد استأثر به غيره، وأصبح هو ضائعا وسط الزحام، بل إن العهد الجديد لم يقبله عضوا شريفا مثل الغالبية العظمى من أفراد الشعب، وحكم عليها بالطرد من المجتمع حين عزله من وظيفته. وكانت حدة المفارقة بين مكانته

---

(١) السمان والخريف ص ٤٥.

(٢) انظر السابق ص ٦٥ ـ ٦٧.

فى الماضى ومكانته فى الحاضر كفيلة بأن تبعث فى نفسه الإحساس بأنه «منفى فى مدينته الكبيرة مطارد بغير مطاردة»، وبأن الناس غرباء عنه لا يمتون إليه بسبب ولا يمت إليهم بسبب، ومن هنا كانت هجرته من القاهرةإلى الإسكندرية تعنى هجرة حسيةومعنوية فى نفس الوقت، إذ تأكد أنه من المستحيل جذب السفينة إلى الوراء وعودة الماضى الذى كان له، وهو فى الوقت نفسه ليس له أى دور فى صنع الحاضر.

وفى الإسكندرية أمعن فى الهرب من الحاضر بالاستغراق فى الشراب والجنس، والتسكع بين المقاهى والحانات، ومضى يجتر آلام وحدته وعذابه. ومع أنه تزوج من سيدة تعرف إليهاحين جاءت مع أمها لشراء منزله العتيق بحى الوايلية بالقاهرة، فإن هذا الزواج لم يمنحه الاستقرار النفسى المنشود، لعقم الزوجة من ناحية، وفقدانه العمل الجدى الذى يملأ فراغ نفسه ويمنع عنها رتابة الحياة وركودالزمن من ناحية أخرى، «فلكل إنسان عمل وهو بلا عمل. ولكل زوجة ذرية وهو بلا ذرية. ولكل مواطن مستقر وهو منفى فى وطنه. وماذا بعد الدورات الهروبية المعادة؟ تسكع فى الصباح ما بين قهوة وقهوة، ومجلس البوديجا مساء المركز فى الاجترار، وزيارات مملة فى محيط الأسرة...ماذا بعد الدورات الهروبية المعادة؟! ويعانى آلاما قاسية، ووحشة ومللا، ويتساءل فى جزع: إلام تمتد هذه الحياة الكئيبة؟»[1].

والحق أن عيسى الدباغ كان يعانى انفصاما فى شخصيته إزاء موقفه من الثورة، عقله يؤمن بها، ويرى أنها العمل الوطنى الذى ولد فى حينه لإنقاذ الوطن من العهد الملكى، وقلبه يمقتها لأنهاقصته هو وأمثاله من الحزبيين، وسلبتهم كل امتيازتهم، وتركتهم يعيشون على هامش الحياة.وبسبب هذا الانفصام بين حب

(١) السمان والخريف ص ١٥٨

الوطن وكراهة الثورة امتلأ بالحماسة لحظة سماعه بقرار تأميم قناة السويس، «واعترف بذهول أنه عمل كبير حقالدرجة أنه لا يصدق. بذلك أقر عقله. أما قلبه فغاص فى صده كالمريض وأكله الحسد. إنه يتذعر كلما قامت قمة فى الحاضر تضاهى القمم التاريخية التى يعيش على ذكراها. وشعر بألم التمزق فى منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة»[1].

ولما حملت إليه الصحف نبأ هجوم إسرائيل على سيناء انفعل بالنبأ لحد الهذيان. ودار رأسه بالأفكار حتى أصابه الدوار.

«أجل تأرجح مصير الثورة فى الميزان ولكن انفجر شعوره الوطنى فطغى على كل شىء. غضب الغضبة الجديرة بالوطنى القديم الذى كاد يدركه الموت. الوطنى القديم تعذب من تلوثه من أجل مصر. تشبثت قدماه بحافة الهاوية التى تهدد وطنه بالضياع ،وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها ليحتفظ بمشاعره فى أوج انفعالها. ومحا بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التى تدب تحت تيار وعيه المتدفق[2]» ولم يستطع الدباغ أن يبرأ من هذا الانفصام ويروض نفسه على تقبل الوضع الجديد.

ولا يرتبط الإحساس بالقلق والضياع فى رواية (الطريق) بتغير وضع البطل السياسى فى المجتمع، وعجزه أو تأبّيه على التكيف مع هذا الوضع واستساغته له على نحو ما رأينا فى (السمان والخريف). وإنما يعود إلى المحاولة المضنية العقيم للبحث عن قيم الحرية والكرامة والسلام، والتى تفجر ينبوعها الأول فى نفس بطل الرواية (صابرالرحيمى) فى الساعات الأخيرة من حياة أمه(بسيمة عمران). لقد عاش سنوات عمره الثلاثين وهو يعتقد حسبما أخبرته أمه من قبل،بأن أباه قد مات حينما كان جنينا فى بطنها، لكنها الآن تفاجئه بحقيقة مذهلة،وهى أن أباه مازال حيا، وأن عليه أن يقوم بالبحث عنه. وقدمت له من

(١) السابق ص ١٤٣.
(٢) السابق ص ١٤٤.

المعلومات والأوصاف والوثائق ما يعينه على الوصول إلى غرضه، فاسمه (سيد سيد الرحيمى) كما هو مدون فى شهادة ميلاده، وهو سيد ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حد لثروته ولا لنفوذه وقد تزوجها حين كان طالبا بالجامعة ثم هربت منه، وهى حامل، مع رجل من أعماق الطين وأقامت فى الإسكندرية، ثم سلمته شهادة الزواج وصورة الزفاف.

والواقع أن (سيد سيد الرحيمى) هذا ليس إلا رمزا للحياة النظيفة المطهرة، حياة الكرامة والحرية والسلام التى بات على صابر أن ينشدها، ويسعى لبلوغها بعد هذا الماضى المهين الذى خلفته له أمه، فقد قضت هذه الأم حياتها فى الدعارة والقوادة لكثير من الوجهاء والأثرياء وذوى المناصب حتى وشى بها واحد من عملائها، فقبض عليها. وصودرت أموالها وأودعت السجن بعد محاكمتها. وقد كانت حريصة من أول الأمر على أن تحول بين صابر، وهذا الجو الفاسد، فهيأت له مسكنا طيبا بشارع النبى دانيال، وأسالت المال بين يديه، ففرغ طول الوقت لإمتاع شبابه اليافع، دون أن يفكرقط فى النهوض بأعبائه الخاصة التى تولتها هى دونه، ولكنها ليلة خروجها من السجن، فاجأته بهذه الحقيقة الغريبة، وطلبت إليه ضرورة البحث عن هذا الأب المفقود إن كان يروم الاحترام والكرامة،ويبغى التحرر من ذل الحاجة بما يهيئه له من عمل شريف غير البلطجة والقوادة، ومن ثم يظفر آخر الأمر بهدوء النفس وراحة البال.

وكانت هذه الليلة هى الليلة الأخيرة فى حياة أمه، فكان عليه عقب الفراغ من مراسيم دفنها أن يفكر بعمق فيما هو مقبل عليه من أمره، فقد غدا بلا أهل ولا عمل، وليس معه من المال إلا مبلغ يسير لا يتجاوز مائتى جنيه، هى كل ما بقى معه من ثمن البيت الذى ابتاعته له أمه برأس التين، تأمينا لمستقبله، ثم باعه هو فى أثناء وجودها بالسجن. وهو، قبل ذلك وبعده، مطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة، فأى جهد عليه أن يبذله ليحقق المعجزة، ويعثر على أبيه المفقود منذ ثلاثين عاما، ليعثر معه على الحرية والكرامة والأمان؟

وإذا كان عيسى الدباغ فى (السمان والخريف) قد قام برحله من القاهرة إلى الإسكندرية فرارا من مواجهة الواقع الثورى الجديد، فإن صابر الرحيمى هنا قام بالرحلة العكسية بحثا عن الأمان والاستقرار، فبدأ طريقه فى البحث عن هذا الأب المفقود بالثغر أولا، فلما أعياه البحث سافر إلى القاهرة، ونزل فى فندق يسمى باسمها بشارع الفسقية، قريبا من محطة السكة الحديد، ولم يجد مفرا من الإعلان فى الصحف، فذهب إلى جريدة (أبو الهول) بميدان التحرير، ونشرالإعلان فيها دون أن يذكر صلة النسب بينه وبين المعلن عنه، ومضت الأيام ونقوده تتناقص، ونفسه تتمزق، عقب كل محاولة يتوهم فيها قرب الوصول ثم لا تلبث أن تتكشف عن سراب خادع، وازدادت الأمور تعقيدا بوقوعه فى غرام (كريمة) المرأة الشابة الجميلة، زوجة (عم خليل) العجوز الهرم صاحب الفندق، وإقدامه على قتل الرجل بالتدبير معها، ليخلو لهما الجو بعد أن تئول ثروته إليها، وكأنما كان اندفاعه معها فى عالم الخيانة واللذة والجريمة محاولة لتسكين همومه المضطربة، ونزوعا لا شعوريا منه، فى الوقت نفسه إلى عالم الجريمة والدعارة، الذى تلوثت به أمه. والمهم أن (صابر) بهذه الجريمة أصبح مضيعا فاقدا للأمان أكثر من ذى قبل، فقد ألقى القبض عليه وقدم إلى المحاكمة التى انتهت بالحكم عليه بالإعدام. بيد أن محاميه أضاء أمامه الأمل بالاستئناف ثم النقض.

وتكمن مأساة عمر الحمزاوى الحقيقية فى (الشحاذ) فى امتلاء حياته الراهنة بالعمل والمال إلى حد التضخم، وخواء روحه، فى الوقت نفسه، من أى معتقد فكرى اجتماعى أو قيمة فنية. يمكن أن تعمر بأى منهما حياته. وتكتسب قيمة ومعنى ومن هنا كان إحساسه العارم بالقلق والضياع،وشعوره بالملالة والضجر.

وقد وكد هذا الإحساس فى نفسه ماضيه الذى كان يتفجر بالثورة من أجل الاشتراكية، مع رفيقه مصطفى المنياوى، وعثمان خليل، كما كان يتدفق بالشعر أما الآن فقد أحس بأن الثورة انجزت ما كان يدعو إليه من بناء الاشتراكية، وأن العلم قد احتل مكانة أسمى من الفن، وأصبح العصر عصر العلم لا عصر الفن.

وإذا كان عثمان خليل قد انتهى أمره إلى السجن بسبب عقيدته السابقة، ومصطفى المنياوى قد قنع من الفن بالتافه الحقير، أو ما يسميه (اللب والفشار) فإن عمر الحمزاوى قد جذبه تيار الحياة العملية بعنف فاستكان له، وتقلصت طاقته الفكرية والفنية، وعاد يدور مع الحياة دورة رتيبة، العمل فى مكتبه للمحاماة بميدان الأزهار،والانشغال بقضايا الناس، والاستمتاع بكل ما يحلو له الاستمتاع به،وجمع الأموال وبناء العمارات وبهذا فرغت حياته من مضمونها الحى، بالنسبة لما كانت تزخر به من معان وأشواق، وبات يشعر بخلوها من الهدف والغاية.

ونحن نلتقى به فى الرواية عند هذا المنعطف الخطير من حياته حين أخذت الأزمة بخناقه وراح يتلمس العلاج منهاعند صديقه الطبيب (حامد صبرى) ظنا منه أنه يعانى مرضا فى جسمه، لكن نتيجة الفحص العضوى كانت سلبية، وأدرك الطبيب أن ما به ليس إلا حالة نفسية، أو كما يقول (مرض بورجوازى) حسب مصطلحات العصر الشائعة فى الصحف، وشّخص له ظروف حياته التى أفضت به إلى ما هو فيه فقال: «... أنت رجل ناجح ثرى نسيت المشى أو كدت، تأكل فاخر الطعام، وتشرب الخمور الجيدة، وترهق نفسك بالعمل لحد الإرهاق، ودماغك دائما مشغول بقضايا الناس وأملاكك، وأخذ القلق يساورك على مستقبل عملك ومصير أموالك...»(١) هذه هى العلة الأساسية وأعراضها فى النفس والشعور، أما السبب المباشر لحدوثها فقد أشار إليه عمر الحمزاوى نفسه فى حديث له مع زوجته بعد أن استفحلت حالته، واشتد وجومه وسهومه، وأصبح يقضى معظم وقته معها ومع ابنتيهما بجسمه فقط دون وعيه، حتى حزنت حزنا بالغا، وراحت تلح عليه فى تحديد الكيفية التى بدأت بها هذه الحال، فأجابها بقوله:

---

(١) الشحاذ ١٠، ١١.

«من الصعب أن أحدد تاريخا أو أقرر كيف بدأ التغير لكننى أذكر أننى كنت مجتمعا بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا وقال الرجل: «أنا ممتن يا أكسلانس، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقية باسمك الكبير، وإن أملى فى كسب القضية لعظيم» فقلت له: (وأنا كذلك) فضحك بسرور بيّن وإذا بى أشعر بغيظ لا تفسير له، وقلت له: (تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غدا)، فهز رأسه فى استهانة وقال: (المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها) فسلمت بوجاهة منطقه، ولكن ذهل رأسى بدوار مفاجىء واختفى كل شىء.

ـ رمته بنظرة داهشة وسألته: أكان هذا هو السبب؟

ـ أبدا... لا أعرف سببا على التحديد، ولكنى كنت أعانى تغيرا خفيا مستمرا، من هنا جاء تأثرى الذى لا معنى له بكلام الرجل الذى تردده الملايين كل ساعة دون أن يحدث أى أثر لأى إنسان»[1].

إن ذكر صاحب القضية للموت بمعناه الحسى أثار لدى عمر الحمزاوى الوجه الآخر له وهو الموت المعنوى الذى يعانيه هو فى داخله، وتتهدم به أركانه واحدا إثر الآخر، دون قدرة على المقاومة، وتمثلت أعراض هذا الموت فى إحساسه بالركود والملالة إزاء كل مظاهر الحياة التى يخالطها أو يتعامل معها، فكره العمل فى المكتب، ورغب حتى عن الذهاب إليه حتى تراكمت القضايا واضطر وكيله إلى تأجيلها، وسئم حياة البيت والزوجة التى ضحت من أجل الزواج منه، وتبلدت عاطفة الأبوة الحانية إزاء ابنتيه الحبيبتين، ولم تفلح إرشادات الطبيب له بالاعتدال فى الطعام والشراب والانتظام فى المشى فى شفاء نفسه من همومها، وبدا له، على العكس من ذلك، أن الانطلاق فى حياة اللهو والمجون قد يعيد إلى نفسه حيويتها فراح يتقلب فى أحضان الغانيات. وكل ليلة يذهب بامرأة من هذا الملهى أو ذاك أو حتى من الطريق. بل أنه استأجر مسكنا ليمارس فيه نزواته. لكنه كان

(١) السابق ص ٥٠ ـ ٥١.

عبثا يحاول، فلم يدرأ صنيعه ذاك أخطار القلق والاضطراب عنه، ولم يجلب له السكينة والأمان، وظل معذب النفس، نهبا لهواجس شتى و (تهيؤات) غامضة مفزعة يختلط فيها الوهم بالواقع، والحلم بالحقيقة، دلالة على انهياره، وانحلال ذاته الواعية.

وفى (ثرثرة فوق النيل) لمس نجيب محفوظ قضية هامة من قضايا المجتمع المصرى التى برزت خلال الستينات وهى قضية سلبية المثقفين وانعزالهم عن مجرى الحياة العامة، والتقوقع فى عالم خاص لا يكاد يحس به أحد.

وقد آثرت تعبير اللمس لأن جو الرواية معبأ بالغموض، والعبث واللامعقول على مستوى الحدث والشخصية معا، فالحدث راكد لا يكاد يتجاوز نطاق العوامة الراسية فى النيل، يلوذ بها فى المساء طائفة من الموظفين تباينت مواقع أعمالهم إلى حد ما، وتلاقت أمزجتهم فى الانفصال عن حياة المجتمع، والالتفاف كل ليلة حول (الجوزة) لتدخين المخدرات والاستسلام بعد ذلك لذهول السكر وعبث الشهوة والثرثرة، معظم الأحيان، فى غير ما موضوع أو فى موضوعات جوفاء لا جدوى من ورائها. وهذه الشخصيات التى تتألف من: أنيس زكى الموظف بإدارة المحفوظات بوزارة الصحة، ومصطفى راشد المحامى، وعلى السيد الناقد الفنى، وأحمد نصر مدير حسابات الشئون، وخالد عزوز أحد كتاب القصة القصيرة، ورجب القاضى المخرج السينمائى، وسمارة بهجت الصحفية، وسناء الرشيدى الطالبة بكلية الآداب، وسنية كامل الزوجة والأم خريجة الميردى دييه، وليلى زيدان خريجة الجامعة الأمريكية، وأخيرا عم عبده حارس العوامة والقائم على شئونها.

أقول إن هذه الشخصيات بخلاف عم عبده لا تكاد تتمايز نفسيا وفكريا على الرغم من تقديم نجيب محفوظ لها غير مرة من وجهات نظر مختلفة، بل إن الحوار الدائر بينها فى بعض الأحيان كان يتوالى ويتشابك حتى لا نعرف من المتحدث منها، ولا يهتم نجيب محفوظ نفسه بهذا التحديد، فهو يصف ما دار فى إحدى الجلسات بقوله:

«وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة فقرر (أنيس زكى) أن ينتظر ما يحدث بلا مبالاة. وإذا بالحوت يتوقف عن التقدم. وإذا به يغمز بعينيه وهو يقول: أنا الحوت الذى نجى يونس، ثم تراجع واختفى. عند ذاك ضحك أنيس. وسألته ليلى زيدان عما يضحكه فأجاب:

- خيالات غريبة.

- وما لنا لا نرى شيئا؟

- فأجاب وهو لا يكف عن العمل: ذلك أن الأمر كما قال الشيخ الكبير (إن المتلفت لا يصل). وانهالت التعليقات بلا ضابط:

- لا شيخ لنا يا دجال.

- ولا يوجد متر مربع من الأرض بمنجاة من الزلزال.

- وهو كذلك لا يخلو من الرقص والغناء.

- إذا أردت أن تضحك من القلب حقا فانظر إلى الأرض من فوق.

- يا بخت الذين مستقرهم فوق.

- ولكن بصدور اللائحة الجديدة سيهدأ كل بال.

- هل تطبق اللائحة على الحيوان أيضا؟

- روعى فيها أن تطبق على الحيوان أولا.

- وها هو القمر ينتظر المهاجرين.

- وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا.

- كما ضاق كل شيء بكل شيء.

- وكما يضيق رجب بعشيقاته... وكما يضيق الضيق بالضيق.

- والحل، ألا يوجد حل؟

- بلى، علينا أن نتماسك حتى نغير وجه الأرض، أو نبقى فيما نحن فيه وهو خير وأبقى.(١)».

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٢٨ ـ ٢٩.

وقد توحى هذه الغلالة الكثيفة من الغموض والعبث التى صبت فيها الرواية بأن الكاتب استهدف فكرة العبث فى ذاتها، بمعنى انعدام الغاية من الحياة، ودورانها فى دائرة مغلقة تتسم بالتشابه والتكرار، وذلك بتقديم معادل فنى يوازيها فى العبث والرتابة، هو العوامة بمجتمعها المنغلق، ولياليها التى تكاد تتمايز فيما بينها، ولكن القارىء الناقد يستطيع بكثير من المعاناة والجهد أن يفطن إلى القضية التى بثها نجيب محفوظ فى تضاعيف روايته، وأن يضع يده على الخطوط القلية التى نثرها هنا وهناك، لتكوّن مجتمعة نسيج وأعنى بها قضية اغتراب طبقة المثقفين فى مصر فى الفترة الزمنية المشار إليها، وعزوفها عن المشاركة فى الحياة العامة من حولها، وإيثار عالم الذات على عالم المجتمع، لكن السؤال الذى يطرح نفسه بشدة حينئذ هو: ما الذى دفع هذه الطائفة إلى اتخاذ موقف السلبية والانطواء، على نحو ما بدا فى مجتمع العوامة؟ هل هو موقف ذاتى تكون لديها بحكم مكوناتها الثقافية والفكرية، وما قد يتولد عن ذلك من شعور بالترفع والاستعلاء؟ أو هو موقف دفعت إليه بتأثير عوامل خارجية ضاغطة؟

ينقض التفسير الأول ارتباط كثير من رواد العوامة بحكم المهنة بالجمهور والرأى العام على أوسع نطاق، فليس ثمة مجال للانطواء والانسحاب داخل الذات. يبقى لدينا إذن التفسير الثانى، وهو أن هناك عوامل خارجية دفعتها إلى اتخاذ هذا الموقف، وهذا ما يلوح فى السياق الروائى من حين لآخر، وقد تولد عن هذه العوامل مزيج من الإحساس بالاحباط والألم والخوف؛ الإحساس بالاحباط لتسرب العفن إلى المجتمع، والتناقضات التى وقع فيها من جراء المفارقة بين الشعار والواقع.

يصف نجيب محفوظ ما دار بمجلس العوامة فى إحدى لياليها فيقول: «...ثم اجتاحت المجلس تعليقات شتى. الطيارات الأمريكية ضربت فيتنام الشمالية. كازمة كوبا هل تذكرون؟ وأما عن الإشاعات فلا تحصى. وهناك الهاوية التى يرقد على حافتها العالم واللحوم والجمعيات التعاونية وهل من جديد عن العمال والفلاحين؟ والرشوة والعملة الصعبة. والاشتراكية واكتظاظ الطرقات بالسيارات الخاصة»(١).

(١) السابق ص ٧٣.

والإحساس بالإحباط والمرارة أيضا لتجاهل المجتمع لهم، وتخبط النظام الحاكم فى سياساته، والانفراد باتخاذ القرارات مهما كانت خطورتها دون الرجوع إليهم والإفادة من آرائهم، يدل على ذلك الحوار الذى دار بين سمارة بهجت، ومصطفى راشد، وعلى السيد، حين أرادت سمارة ـ وكانت حديثة العهد بالانضمام إلى العوامة ـ أن تستطلع آراء الصحاب فيما هم دائبون عليه من لقاء مستمر بالعوامة. فقال مصطفى راشد:

ـ نحن نعمل للرزق فى نصف اليوم الأول ثم نجتمع بعد ذلك فى زورق ليسبح بنا فى الملكوت..

فسألت باهتمام حقيقى:

ـ ألا يهمكم حقا شىء مما يدور حولكم؟

ـ قد ينفعنا أحيانا كمادة لضحكنا.

ابتسمت ابتسامة غير مصدقة فقال مصطفى راشد:

ـ لعلك تقولين لنفسك أنهم مصريون، إنهم عرب، إنهم بشر ثم إنهم مثقفون، فلا يمكن أن يكون هناك حد لهمومهم، الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر، نحن لا ننتمى لشىء إلا هذه العوامة.

ضحكت كما تضحك لنكتة فعاد مصطفى يقول:

ـ ما دامت الفناطيس بحالة جيدة والحبال والسلاسل متينة، وعم عبده ساهرا، والجوزة عامرة، فلا هم لنا...

ـ كلام لا يدخل العقل.

ـ لماذا؟

تفكرت قليلا ثم تراجعت قائلة:

ـ لن أستدرج للهاوية، كلا، لن أسمح لنفسى بأن أكون ثقيلة الدم كتمثيلية هادفة...

فقال على السيد:

ـ لا تصدقى كلام مصطفى حرفيا، لسنا أنانيين بالدرجة التى صورها، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئا، وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم(١)، والإحساس بالألم لاستلاب السلطة من أصحابها الرسميين، وتنصيبهم فى مواقعهم الوظيفية هياكل بدون مسئولية، يشير إلى ذلك الحديث الصامت الذى تدفق فى وعى أنيس زكى فيما يذكره نجيب محفوظ «.. ونظر أنيس من خلال الدخان إلى سناء فرآها تروض خصلة شعرها المتمردة. وابتسم. المدير العام نفسه، بما له من سلطة تنص عليها اللائحة العامة للشئون المالية والإدارية، لا يتجاوز اختصاصه شئون الوارد والصادر»(٢).

والإحساس بالخوف من تحمل المسئولية بما تعنيه هذه الكلمة من مسئولية التعبير الحر الجرىء الذى يكشف النواقص والسلبيات، وما قد يجره ذك على صاحب الرأى من أذى وضرر ، وبسبب هذا الخوف وجه أنيس زكى هذا الاتهام العنيف:

«كلنا أوغاد لا أخلاق لنا يطاردنا عفريت مخيف اسمه المسئولية(٣)» ولعل مغزى هذا الاتهام يزداد وضوحا إذا أخذنا فى الحسبان السياق الذى ورد فيه، وهو صدوره فى مناقشة دارت عقب دخول عم عبده فجأة إلى مجلس العوامة، وإخباره بغرق عوامة قرب امبابة، فلما تساءلت ليلى زيدان عن سبب غرقها أجاب الرجل بأن ذلك لغفلة الخفير، لكن خالد عزوز قال: «بل لغضب الرحمن على من فيها»(٤)، فى هذا السياق صدر الاتهام السابق.. وليس ثمة تعبير أبلغ دلالة، وأعمق إيحاء بوعى هذه الطائفة بمكمن الداء فى المجتمع من تلك الأنشودة الرامزة الحساسة التى استمدها وعى أنيس زكى من تاريخ مصر القديم، ورددها فى صمت، وهو واقف فى شرفة العوامة، بعد انفضاض المجلس ذات ليلة، وانصرف معظم الرفاق. وقد جاء فيها: «... أيها الحكيم القديم إيبو ـ ور) أقدم بعصرك الذى اضمحل فيه كل شىء إلا الشعر وأسمعنا الغناء. حدثنى ماذا قلت لفرعون.

---

(١) السابق ص ٥٩ ـ ٦٠.

(٢) السابق ص ٥٢.

(٣) السابق ص ١٢٠.

(٤) انظر السابق ١١٨ ـ ١١٩.

أقبل الحكيم (إيبو - ور) وهو ينشد:

إن ندماءك قد كذبوا عليك.

هذه سنوات حرب وبلاء.

قلت أسمعنى مزيدا أيها الحكيم! فأنشد:

ما هذا الذى حدث فى مصر.

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه.

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء.

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت.

قلت ماذا قلت أيضا أيها الحكيم (إيبو - ور)؟ فقال:

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة.

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد.

انظر كيف تمتهن أوامرك.

وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة[(١)]»

موقف المثقفين إذن ضرب من رد الفعل لهذه الانحرافات والسلبيات تجسد فى الانطواء على الذات، والهرب فى الإدمان، كما بدا فى مجتمع العوامة، والتماس العزاء فى الخيالات والأوهام، لكن ثمة «شعورا خفيا بالرفض لدى معظم هؤلاء لا يكاد يخطئه الإنسان»[(٢)] وربما كانت السخرية اللاذعة مظهرا من مظاهر هذا الرفض، ولنتأمل وصف نجيب محفوظ لبعض ما دار فى مجلس العوامة ذات ليلة: «وتحدثوا بعض الوقت عن شئونهم العائلية. وأعلن رَجب عن عزمه على رفع أجره فى الفلم إلى خمسة آلاف جنيه،فهنأه خالد عزون،وقال له إنه بذلك يثبت ولاءه للاشتراكية العربية»[(٣)].

---

(١) السابق ١٢٥ـ١٢٦.

(٢) د. محمود الربيعى قراءة الرواية ص ١١٣.

(٣) ميرامار ص ١٤٥.

وقد تزايد هذا الشعور فى كثير من الأحيان حتى أصبح شعورا حادا بالعبث واللامعقول.

على أن نجيب محفوظ لم يقطع خيط الأمل تماما فى قيام هذه الطبقة بتصحيح موقفها وتغييره من حالة السلب إلى الإيجاب، ومن الهرب من المسئولية إلى التصدى لها والاستعداد لكل ما يترتب عليها، وهذا ما نستخلصه من آخر أحداث الرواية، ولعله الحدث الوحيد الجديد بالاعتبار الذى جرى خارج العوامة، وأعنى به خروجهم جميعا ذات ليلة للنزهة بصحراء الهرم، فى سيارة رجب القاضى، وما أدت إليه سرعته الجنونية فى طريق العودة من قتل أحد الأفراد.

لقد اختلفوا فيما بينهم حول الاعتراف بالجريمة أو السكوت عنها حتى لايقعوا تحت طائلة العقاب، وبلغ الأمر إلى حد تشاجر رجب القاضى وأنيس زكى، واشتباكهما بالأيدى بسبب إصرار أنيس على إبلاغ الشرطة بما حدث، ولا يعنينى هنا البحث عن سر اختيار نجيب محفوظ لأنيس زكى لكى يعبر عن هذا الموقف الجاد ـ مع أنه آخر من ينتظر منه ذلك بسبب إدمانه المفرط وشطحاته شبه الدائمة(١) ـ وإنما يعنينى دلالة ذلك فى عمومه على صحوة الإحساس ويقظة الضمير عند هذه الجماعة(٢) وإقدامها على حمل المسئولية والاعتراف بالخطأ، «وقول ما يجب قوله» على حد تعبير أنيس نفسه. وتلك هى بداية الطريق الصحيح أمام المجتمع لكى يتطهر من شوائبه وأوضاره.

تبقى الرواية الأخيرة وهى (ميرامار) ومنطلقها الأساسى هو قضية الوضع الاجتماعى فى مصر الثورة، بعد صدور القرارات الاشتراكية سنة ١٩٦١ وطبيعة العلاقات التى نشأت بين طبقات المجتمع وعناصره فى مرحلته الجديدة. وقد تخفف فيها نجيب محفوظ من أثقال العبث واللامعقول، الذى اكتست به رواياته السابقة.

---

(١) انظر د. عبد القادر القط فى: (ندوة الأدب) ١٠ (١٩٦٦)، وقد أشار الدكتور القط إلى أن ثقافته التى كونها بطريقة آلية حين كان يرجع إلى كتب التاريخ ويجد فيها غذاء لتلك الشطحات ربما كانت سببا فى اختيار المؤلف له.

(٢) انظر أيضا د. محمود الربيعى، السابق ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

الشكل الفنى فى الرواية التعبيرية:

ألمحت فيما سلف إلى خصائص الرواية التعبيرية، وأنها لا تعنى بتقديم صورة مفصلة للبيئة أو الأحداث، ولا تهتم برصد أطوار الشخصية والكشف عن أبعادها، وإنما تسعى إلى خدمة الفكرة وإبرازها بوسائل مختلفة قد يتنافى بعضها مع الواقع.

أولى هذه الوسائل الرمز، وقد كثر استخدامه فى تلك الروايات سواء على مستوى الشخصيات أم الصور الجزئية، وكان فى كلتا الحالتين عميق الدلالة على ما قصد إليه المؤلف من دعم الفكرة الأساسية، أو إثراء إحساس المتلقى بأعماق الشخصية الروائية، فمثلا فى (اللص والكلاب) ترمز شخصية الشيخ على الجنيدى المتصوف الذى كان يلجأ إليه سعيد مهران بين آونة وأخرى إلى حياة الوداعة والسكينة والهدوء، على النقيض تماما من حياة العنف والاضطراب والقلق التى عاش فيها سعيد، فعلى حين كان سعيد بعد خروجه من السجن غارقا فى تفكيره الإجرامى، مهموما بالانتقام من الذين خانوه، وليس له مأوى يلوذ به كانت خلوة الشيخ بطريق الجبل فى حى الدراسة مفتوحة دائما للأتباع والمريدين، (كما عهده من أقصى الزمن)، والشيخ نفسه على سجادة الصلاة هادئ النفس، مستغرق فى تسابيحه وأدعيته،قلبه دائما موصول بعالم الملكوت الأعلى، فلا يكاد يعى أى حديث عن الدنيا وشئونها، وإجاباته عن أسئلة سعيد تتسم بالغموض أحيانا، أو تدل على معان صوفية خاصة تنبع من عالم المتصوفة. لقد قال سعيد للشيخ فى ختام لقائهما الأول:

«هل من خدمة أؤديها لك؟

فلم يعن بالالتفات إلى قوله، ومضى زمن صامت، وعينا سعيد تتابع طابورا من النمل يزحف بخفة بين ثنيات الحصيرة، وإذا بالشيخ يقول:

ـ خذ مصحفا واقرأ.

فارتبك سعيد قليلا، ثم قال بلهجة المعتذر:

ـ غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ:

ـ توضأ واقرأ.

فقال بلهجة جديدة شاكية.

ـ أنكرتنى ابنتى، وجفلت منى كأنى شيطان ومن قبلها خانتنى أمها! فعاد الشيخ يقول برقة:

ـ توضأ واقرأ.

خانتنى مع حقير من اتباعى، تلميذ كان يقف بين يدى كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجنى، ثم تزوجت منه.

ـ توضأ واقرأ.

فقال بإصرار:

ـ ومالى، النقود والحلى، استولى عليها، وبها صار معلما قد الدنيا، وجميع أنذال العطفة أصبحوا من رجاله.

ـ توضأ واقرأ.

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه.

ـ ولم يقبض علىّ بتدبير البوليس، كلا، كنت كعادتى واثقا من النجاة، الكل وشى بى، بالاتفاق معها وشى بى، ثم تتابعت المصائب حتى أنكرتنى ابنتى.

فقال الشيخ بعتاب:

«توضأ واقرأ «قل إن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله»، واقرأ «واصطنعتك لنفسى» وردد قول القائل «المحبة هى الموافقة أى الطاعة فيما أمر، والانتهاء عما زجر، والرضا بما حكم وقدر»(١).

(١) اللص و الكلاب ص ٢٨ ـ ٣١، وانظر ايضا فى أقوال الشيخ على الجنيدى ص ٨٥، ١٦٢، ١٦٥.

وموقع شقة (نور)، التى ارتضاها سعيد مكانا لاحتمائه واختفائه، على التخوم الفاصلة بين مساكن الأحياء ومقابر الأموات فى باب النصر يرمز من ناحية أخرى إلى موقع سعيد نفسه على شفا الهاوية، متأرجحا بين الموت والحياة، حين أصر على ارتكاب الجريمة مهما كان الثمن.

وقد رأينا عيسى الدباغ فى (السمان والخريف) رمزا لجماعة من حزب الوفد تقوقعت داخل نفسها بعد قيام الثورة، وعجزت عن التكيف بالوضع السياسى الجديد.

ونجم عن ذلك إحساسها بالقلق والضياع والغربة. وفىّ هذه الرواية نفسها ظهرت عدة شخصيات ثانوية أخرى يحمل كل منها معنى رمزيا خاصا، فسمير عبد الباقى، وعباس صديق، وإبراهيم خيرت المحامى ثلاثتهم أصدقاء عيسى وزملاؤه فى حزب الوفد بيد أن سمير - وإن شارك عيسى عجزه عن التكيف بالثورة وخوفه وقلقه على المستقبل والمصير - سلك مسلكا أخر فى الهرب من واقع الحياة الذى لا يحبه بالارتماء فى أحضان التصوف، والانشغال بقراءة كتبه، وهو بهذا يعد رمزا لطائفة أخرى من حزب الوفد لم تقدر على استيعاب التغيير الثورى الجديد فى المجتمع، فآثرت سلبية التصوف على الانطواء على الذات واجترار آلام الحزن والوحدة.

أما عباس صديق وإبراهيم خيرت فهما رمزان لأولئك الذين غيروا جلودهم ومضوا مع الركب، كل بطريقته، عباس بما وجده من ظهر يحميه فى العهد الجديد بل يزيده طموحا إلى «الترقى بأمل أقوى مما كان»، وإبراهيم بمقالاته المتحمسة للثورة التى نشرها فى صحف متعددة.

وهكذا استكمل نجيب محفوظ معالم الصورة لتستوعب عناصر الوفد المختلفة. وإلى جانب هذه الشخصيات الوفدية هناك حسن الدباغ ابن عم عيسى وغريمه فى مجال الحب والعاطفة، والمخالف له فى المجال السياسى، فعلى حين ينتمى عيسى إلى الوفد يقف حسن رمزا للعناصر الوطنية التى أخلصت الولاء والحب للوطن، دون ارتباط بحزب معين.

وبدافع من الحب والولاء بات يستشعر العفن والفساد، اللذين استشريا فى أنحاء البلاد إبان معارك القنال وحريق القاهرة، ويرنو بعين الأمل إلى من يجتث الأوضاع القائمة من جذورها،معلنا عدم ثقته فى أن ينهض جيل السياسيين آنذاك بهذه المهمة. يقول لعيسى فى حوار سياسى بينهما:

« أنت رجل مخلص، وإخلاصك يحملك على الولاء لأناس لا يستحقون الولاء، صدّقنى لقد عم الفساد، لا هم لأحد من أصحاب السلطان اليوم إلا الإثراء المحرم، إننا نستنشق الفساد مع الهواء، فكيف تأمل أن يخرج من المستنقع أمل حقيقى لنا؟!» ويقول له بعد ذلك فى الموقف نفسه:

«يجب أن يذهب الإنجليز والملك والأحزاب، وأن نبدأ من جديد..»[١]. ولم يكن هذا النموذج من الشبان فى العهد البائد يحظى بما يحظى به الشبان الحزبيون فى العهود التى يحكم أحزابهم فيها البلاد، فحسن وعيسى يتماثلان فى عمرهما تقريبا، لكن عيسى، بفضل وفديته، تخطى درجات السلم الوظيفى ورقى إلى الدرجة الثانية، على حين شق حسن طريقه بصورة طبيعية ولم يصل إلا إلى الدرجة الخامسة.

أما بعد قيام الثورة فقد تغير الوضع، إذ اختير حسن لوظيفة مهمة، وانفتح الباب أمامه لمراكز أهم، فى الوقت الذى أقصى فيه عيسى عن وظيفته كما سلفت الإشارة.

ومن الشخصيات الرامزة فى الرواية شخصيةالشاب الأسمر ذى الطول الفارع والعضل المفتول، الذى التقى به عيسى قبيل منتصف الليل، فى ركن عصير الفاكهة بأحد مطاعم الإسكندرية. لقد حدج الشاب عيسى بنظرة قوية عند دخوله المحل فاسترجع عيسى فى ذهنه أيام الحرب، وتذكر ليلة قبض فيها على هذا الشاب، وشهد هو التحقيق معه ـ بصفته الرسمية والحزبية ـ حتى مطلع الفجر، وكان الشاب جريئا ولم ينته التحقيق معه إلى إدانة، ولكنه أرسل إلى المعتقل ولبث فيه حتى إقالة الوزارة[٢].

---

(١) السمان والخريف ص ٢٤، ٢٥.

(٢) انظر السابق ص ١٩٤.

إن هذ الشاب رمز لفكر الثورة المصرية الذى كان لا يزال فى دور التكوين خلال الأربعينيات، والذى لم يلق ترحيبا من جانب حزب الوفد على الرغم من موقفه الوطنى تجاه الملك والاستعمار البريطانى، وذلك لخروجه عن إطار الفكر السياسى الذى التزم به الحزب.

ولم يكن خروج عيسى من المحل مملوءا بمشاعر الضيق وجلوسه على أريكة تحت تمثال سعد زغلول إلا لواذا بالماضى المجيد ـ ممثلا فى زعامة الحزب الأولى ـ فى مواجهة الحاضر الذى يحيط به، وقد حاولت الثورة بعد نجاحها أن تقيم أساسا للتفاهم وتبادل الرأى مع زعماء حزب الوفد، لكنها قوبلت بالإعراض، وكأنما عز عليهم أن يفلت الزمام من قبضتهم فنفضوا أيديهم من كل شىء واستسلموا لشعور اللامبالاة.. هكذا أجاب عيسى الدباغ الشاب الأسمر الذى لحقه وجلس بجانبه على الأريكة يعاتبه على واقعة القبض عليه والتحقيق معه، ثم قال له:

«وتغيرت الدنيا، لا تظننى شامتا، أبدا والله، بل إننى فى كثير من الأحيان لا أخلو من عطف...

فقاطعه قائلا بشىء من الحدة:

ـ لست فى حاجة إلى عطفك..

ـ لا تغضب، ولا تسىء فهم تطفلى عليك، إنى أرغب مخلصا فى تبادل الرأى.

ـ عن أى شىء؟

ـ الدنيا من حولنا!

وشعر عيسى بأنه ما زال ثملا ولكنه قال:

ـ لم يعد يهمنى شىء..

ـ فقال الشاب بدهشة:

ـ أما أنا ففى الطرف الآخر، كل شىء يهمنى وأفكر فى كل شىء..

ـ فلتطب لك الدنيا كما تشاء..

ـ أليس هذا بخير من الجلوس فى الظلام تحت تمثال سعد زغلول؟!

ـ هكذا هى تطيب لى فلا تشغل بالك بأمرى.

ـ أنت لم تقرر بعد أن تفتح قلبك لى.

ـ ولم ذلك؟! ألا ترى أن الدنيا كلها مملة؟

ـ ليس عندى وقت للعمل!

ـ ماذا تفعل إذن؟

ـ أعابث المتاعب التى ألفتها وانظر إلى الأمام بوجه مبتسم، رغم كل شىء، حتى ظن بى البله..

ـ وما الذى يدعوك إلى الابتسام؟

ـ فقال الشاب بلهجة أكثر جدية:

ـ أحلام عجيبة، ما رأيك فى أن نختار مكانا أنسب للحديث؟[1]»

لكن عيسى رفض الاستجابة لهذا العرض فتركه الشاب الأسمر فى مجلسه ومضى نحو المدينة، وما كاد يغيب عن ناظريه حتى هب فى نشوة حماس مفاجئة، ومد خطاه الواسعة فى طريق الشاب، لكن الوقت كان قد فات فلم يتم لقاء المصالحة بين الثورة وحزب الوفد.

وعلى مستوى الصور الجزئية استخدم نجيب محفوظ عددا من هذه الصور فى تلك الرواية، لتعميق إحساس المتلقى بنفسية الشخصية الروائية والإيحاء بلون الهواجس التى تتردد فى أعماقها، ومن ذلك ما يذكره عن اجتماع عيسى مع مجموعة من أقطاب حزب الوفد، وما كان يسود فى هذا الاجتماع من مشاعر السرور لطرد الملك، والخوف من المستقبل الذى يواجههم بعد ذلك. يقول نجيب محفوظ:

«وتجمع الماضى فى خيال عيسى كنبضة عنيفة مفعمة بالجلال والحزن. وحدثه قلبه بأن ذلك يتبلور الآن فى صورة فقاعة لن تلبث أن تنفجر. وأن وجها

(١) السابق ص٩٦ ـ ١٩٧.

جديدا من الحياة يسفر عن صفحته رويدا رويدا حافلا بالجدة والغرية. وإن بوسعه أن يتعرف على هذا الوجه لأنه سبق أن لمحه هنا أو هناك، ولكن من أين لهذا الوجه أن يتعرف عليه هو داخل الفقاعة المتفجرة!. ثم استراحت عيناه عند صورة فنية معلقة على الجدار فوق المدفأة الباردة، تعرض زنجية غليظة الشفتين جاحظة العينين فى غير دمامة، تحدق فى وجهه بنظرة حسية وقحة ناطقة بالإغراء والتحدى[1]»

إن هذه الصورة الفنية ليست إلا رمزا للمستقبل السياسى الذى يتراءى لعيسى بعين بصيرته القلقة المتوجسة، وهو مستقبل ناطق بالإغراء والتحدى حقاوليس محببا إليه على أى حال.

ومن ذلك أيضا صورة البرص الكبير الذى وقعت عينا عيسى عليه بأعلى جدار حجرته بمنزل الأسرة بالقاهرة، حين كان جالسا بها بعد انتهاء مأتم أمه، وقد راحت أم شلبى الخادمة تجيب عن أسئلته فيما يتعلق بأيام أمه الأخيرة، فلما سألها عن سلوى مخطوبته السابقة، وهل حضرت مع أمها لتقدم العزاء. أجابته بالنفى. ورمشت بعينيها ثم استطردت:

ـ كتبوا كتابها على سى حسن ابن عمك..

انتفضت عيناه المتعبتان فى نظرة يقظة دهشة ثم تساءل:

ـ سلوى وحسن؟

ـ نعم يا سيدى..

ـ متى؟

ـ فى الشهر الماضى..

مد ساقيه بلا مبالاه. وألقى برأسه على مسند المقعد فرأى السقف القديم الباهت القائم على أعمدة أفقية، ثم استقرت عيناه على برص كبير فى أعلى الجدار، تراءى فى وضعه الجامد كالمصلوب[2].

(١) السابق ص٤٧.

(٢) السابق ص١٢٣.

فهذا البرص الذى أبصره عيسى إثر سماعه بهذا النبأ المؤلم ليس إلا رمزا حيا لإحساس التقزز والقرف الذى انتابه فى تلك اللحظة.

ومن الصور الجزئية الرامزه فى الرواية نفسها تذكر عيسى الدباغ لأحداث بعينيها لها مغزاها فى السياق الروائى الذى وردت فيه، فهو يتناقش مع ابن عمه حسن فى شئون الوطن إثر حريق القاهرة، ويتحدث حسن عن موجة الاعتقالات التى تعم العاصمة وموقف الإنجليز، ثم يخاطب عيسى قائلا:

«دلنى على ركن واحد لم ينضح بالفساد؟

ما أبغض أفكاره. محنق حاد مثير للكدر. وحادثة قديمة برزت فى وعيه بلامناسبة، كان بصحبة أبيه فى زيارة لبيت على بيك سليمان فوجد نفسه وحيدا فى حجرة السفرة، ولمح قطعة شيكولاته فى درج نصف مفتوح فدس يده فسرقها حدث ذلك منذ ربع قرن فيا للذكرى[1]»

إن هذه الحالة التى برزت فى وعى عيسى بلا مناسبة، على حد تعبير المؤلف، ليست إلا رمزا بالغ الدلالة على الفساد الذى تردى فيه عيسى نفسه بتأثير منصبه فى الحكومة ومكانته فى حزب الوفد، إذ راح يقبل الرشاوى من العمد فى القرى ليبقوا فى مناصبهم، وليس قبول الرشوة فى الواقع إلا امتدادا للسرقة التى تذكر حادثتها القديمة. وحين انصبت عليه الاتهامات فى لجنة التطهير، وحاصرته من كل جانب تشتت وعيه. «ورغم الجهد المبذول للتركيز اعترضته الذاكرة بصورة قديمة جدا مخضلة كأعشاب الطفولة اليافعة، وهو عائد من ملعب كرة فى الخلاء المحدق بالوايلية فى يوم انهل مطره كالسيل، فلم يجد ما يحتمى به من انفعال السماء إلا أسفل عربة زبالة» فتذكُّر هذه الحادثة بالذات فى ذلك الوقت ليس إلا رمزا قوى الإيحاء، أو معادلة أخرى للواقع الذى يعانيه عيسى، فعريه المعنوى وافتضاح أمره أمام لجنة التطهير يعادل عريه الحسى تحت هطول المطر، ودفاعه عن نفسه بأن الحزبية التى اعتمد عليها فى تعيين العمد وعزلهم كانت إحدى مقومات الحياة المصرية قبل الثورة يماثل فى قبحه (عربة الزبالة) التى توارى تحتها هربا من المطر.

---

(١) السابق ص ٢٥.

وفى رواية (الطريق) أشرنا من قبل إلى ما يعنيه الأب المفقود من دلالة على معانى الحرية والكرامة والسلام التى افتقدها صابر الرحيمى، إثر وفاة أمه، وبقائه وحيدا بلا مال ولا أهل ولا عمل، كذلك تعد شخصية الشحاذ الذى اتخذ مكانا ثابتا فى مواجهة الفندق الذى نزل به صابر فى القاهرة رمزا لحياة الاستجداء المعنوية التى يعانيها صابر، والتى من أجلها ترك الإسكندرية إلى القاهرة(١).

وإذا كانت كريمة الشابة الفاتنة، زوجة عم خليل صاحب الفندق، مثالا للذة الحسية التى انغمس فيها صابر إرضاء لعواطفه ونزواته، وهربا من يأسه فى العثور على ما ينشده فإن (إلهام) الفتاة التى كانت تعمل بقسم الإعلانات بجريدة (أبو الهول)، تعد نموذجا لعشيقة الروح التى يحس معها بسكينة النفس وراحة البال، «إلهام سماء صافية يجرى تحتها الأمان، وكريمة سماء ملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر»(٢). وكم كان إحساس صابر بالحيرة بينهما، ولكنه أذعن أخيرا لعشيقة الجسد فأردته هاوية الشقاء والتعاسة إلى الأبد.

وفى رواية (الشحاذ) يبدو عمر الحمزاوى نموذجا رمزيا للمثقف الذى انتشت حياته بالثورة فى سبيل أيديولوجية معينة، ثم استحال مع تغير الظروف والأحوال كما راكدا يحس بكل ما حوله، ويهيم فى سبيل البحث عن نشوة الخلق الأولى، فلا يظفر من بحثه إلا بخيبة الأمل والسقوط فى هاوية التفسخ والدمار النفسى.

وفى هذه الرواية أيضا يواجه القارىء فى الصفحة الأولى منها بلوحة فنية معلقة على جدار حجرة الانتظار فى عيادة الطبيب الذى ذهب إليه عمر الحمزاوى، وتتألف اللوحة من «سحائب ناصعة البياض تسبح فى محيط أزرق، تظلله خضرة تغطى سطح الأرض فى استواء وامتداد، وأبقار ترعى، تعكس أعينها طمأنينة

---

(١) انظر الطريق ص ٢٥، ٥٩، ٨٤، ١٠٢، ١٣٧، ١٦٣.

(٢) السابق ص ٨٧.

راسخة. ولا علامة تدل على وطن من الأوطان. وفى أسفل طفل يمتطى جوادا خشبيا، ويتطلع إلى الأفق عارضا جانبا من وجهه الأيسر، وفى عينية شبه بسمة غامضة»(١).

ودلالة هذه اللوحة دلالة رمزية إذ تفيض بالطمأنينة فى الوقت الذى يعانى فيه عمر الحمزاوى إحساسا بالقلق، ومن ثم تعد تأكيدا لهذا الإحساس بطريق المقابلة والتضاد. وذلك الطفل الذى يمتطى جوادا خشبيا أقرب إلى أن يكون رمزا لعمر الحمزاوى نفسه من حيث انتهاؤه إلى ملازمة الركود والجمود.

وقد سبقت الإشارة فى (ثرثرة فوق النيل) إلى أن شخصيات العوامة ـ ماعدا عم عبده ـ لا تكاد تتمايز فكريا ونفسيا فيما بينها، وذلك يدل على أنها مجرد نماذج رمزية ثم إن نجيب محفوظ قدمها غير مرة من وجهات نظر مختلفة، «وهذا اللعب الحر بتقديم الشخصيات على مستويات مختلفة، ومن وجهات نظر مختلفة يخدم الفكرة السابقة، ويؤكد أن نجيب محفوظ لم يقصد بها تقديم معادل فنى لشخصيات واقعية(٢)»

هذا فضلا عن أن شخصية أنيس ـ وهى الشخصية المحورية فى الرواية ـ تدل بأبعادها الغائمة المعقدة التى قدمها بها نجيب محفوظ على أنها شخصية رمزية بالدرجة الأولى، فهو يتخذ من العوامة مقرا دائما له بعد أن ماتت زوجته وابنته، وهو مدمن (كِيف) ويوشك أن يكون (مسطولا) معظم الوقت، حتى إنه كتب البيان المفصل عن حركة الوارد والصادر ـ الذى طلبه مدير عام المحفوظات عن شهر مارس سنة ١٩٦٤ ـ دون أن ينتبه إلى أن مداد قلمه قد نفد بعد أسطر قلائل، وأن بقية صفحات البيان بيضاء لا أثر فيها إلا لسن القلم(٣).

---

(١) الشحاذ ص ٥.

(٢) انظر د. محمود الربيعى السابق ص ١٠٩.

(٣) انظر ثرثرة فوق النيل ص ٧ ـ ٩.

ومع أن هذا الإدمان وحده كاف فى تدمير شخصية أنيس زكى «فإن هناك عوامل فى تاريخه النفسى أعمق من ذلك» قد تكون خيبة الأمل فى تحقيق أى شىء من وراء الاكتراث بالهموم العامة، وقد تكون الفجيعة فى زوجته وابنته التى استقرت فى نفسه مصدرا دائما للمرارة وعدم المبالاة بالحياة، ومهما يكن فإنه قد تحول بفعل الإدمان إلى شخصية تعيش فى عالم من التهيؤات والخيالات، الأمر الذى يجعلها مع تهيؤاتها وخيالاتها أدخل فى عالم الرمز منذ البداية(١).

وأنيس زكى مع هذا الإدمان مثقف ثقافة تاريخية واسعة، ولديه مكتبة بالعوامة تحوى كثيرا من المراجع التاريخية الهامة التى يعود إليها من حين لآخر، وهو أخيرا لا يتكلم بلسانه إلا قليلا، على حين يتكلم عقله الباطن فى معظم الأحيان. كل هذه الأبعاد التى رسمها نجيب محفوظ لشخصية أنيس تؤكد دلالتها الرمزية التى أشرنا إليها.

وأما عم عبده الذى يتولى أمر خدمة العوامة فهو أشد وضوحا فى دلالته الرمزية من سائر شخصيات العوامة، حتى إن محاولة التحقق من هويته تعد أمرا بالغ الصعوبة، فنحن لا نعلم عن عمره الزمنى شيئا، وقد جاء فى الرواية «أنه كان يسعى فوق الأرض قبل أن تغرس أول شجرة فى شارع النيل»، وليس له أصل اجتماعى واضح، إذ لا نعرف له بلدا معينا نزح منه، وليس له أقرباء فى القاهرة.

وقد خدم فى العوامة منذ جىء بها إلى مرساها، مع أن أناسا كثيرين تتابعوا عليها، وهو يقول عن نفسه: «أنا العوامة، لأنى أنا الحبال والفناطيس، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار..» ومن غريب أمره أنه يؤذن للصلاة فى مصلى مجاور للعوامة ويؤم المصلين فيها، فى الوقت الذى يجلب فيه (الحشيش) إلى العوامة، ويقوم فيها بدور القواد(٢). لا مجال إذن للنظر إلى هذه الشخصية بمقياس الواقع وعلاقاته الطبيعية، فهى تتجاوز حدوده إلى عالم الرمز.

---

(١) انظر د. محمود الربيعى السابق ص ١٠٥.

(٢) انظر ثرثرة فوق النيل ص ١٤ـ ١٦، ٥٦.

وفى (ميرامار) اتسعت رقعة الاستخدام الرمزى أيضا لتغطى معظم الشخصيات وهى: عامر وجدى صحفى عجوز تجاوز الثمانين من عمره، وماريانا اليونانية صاحبة بنسيون (ميرامار) بالإسكندرية الذى يعد البيئة المكانية لأحداث الرواية، وطلبة مرزوق أحد الموالين للسراى فى العهد البائد، وحسنى علام من كبار الملاك فى طنطا، ومنصور باهى المذيع الشاب بإذاعة الإسكندرية، وسرحان البحيرى وكيل حسابات شركة الغزل بالإسكندرية وعضو لجنة الاتحاد الاشتراكى بها، وزهرة فتاة هاربة من إحدى قرى البحيرة إلى الاسكندرية.

ويختلف استخدام الرمز هنا عن استخدامه فى الرواية السابقة من حيث إن دلالة الشخصيات الرمزية مجتمعة هناك دلالة على موقف لطبقة من طبقات المجتمع. أما هنا فكل شخصية ترمز - فى تقديرى - إلى قيمة معينة أو فئة اجتماعية بذاتها.

إن مدلول الرمز فى عامر وجدى، الصحفى العجوز، أنه يمثل الشعب المصرى بروحه الفتى، وماضيه الحى القريب، وذكرياته المجيدة فى الكفاح الوطنى سواء من خلال الأحزاب الوطنية، حزب الأمة فالحزب الوطنى فحزب الوفد، أم فى العزوف عن الأحزاب بعد تراكم خلافاتها، وتأييد الثورة بعد قيامها باعتبارها الهدف الأسمى الذى كان يطمح إليه عبر مراحل جهاده الطويل.

وتتبدى أصالة شعب مصر فى وفائه لتراثه وعقيدته الدينية متمثلا ذلك فى القرآن الكريم الذى كان عامر وجدى يتلوه بين الحين والحين، وقد حاول بحكم تراثه العريق أن يختط لنفسه منهجا مستقلا فى الحياة الاجتماعية لا ينتمى إلى الشرق أو الغرب، كما رفض الاحتواء فى أحد التنظيمين المتناقضين، الإخوان المسلمين والشيوعيين، وقد أدى نجيب محفوظ هذه المعانى جميعا مع الحرص التام على كلا المستويين فى الرمز، مستوى التجريد ومستوى الواقع، أى مستوى عامر وجدى فى دلالته الرمزية على روح الشعب المصرى، ومستواه فى دلالته الواقعية على إنسان حى يمارس شئون الحياة العادية، ولنتأمل ما ذكره

نجيب محفوظ فى هذا الصدد. يقول على لسان عامر وجدى تعليقا على حفل أم كلثوم الذى سهروا جميعا لسماعه:

وقالت المدام ولم تكن تشارك فى الشراب وقنعت من الطعام بشريحة شواء وكوب حليب دافىء:

ـ عيب ثومة أنها تبدأ فى وقت متأخر!

ولكن الشبان نجحوا فى التغلب على آلام الانتظار. وفجأنى منصور باهى قائلا:

ـ إنى اعرف من تاريخك الشىء الكثير.

اجتاحنى فرح صبيانى كأنما رددت إلى فترة من فترات الشباب، فمضى يفسر قوله:

ـ راجعت الصحف القديمة مرات وأنا بصدد إعداد برنامج إذاعى.. تطلعت إليه مستزيدا فى اهتمام فقال:

ـ تاريخ طويل حقا، أسهمت بقدر ملحوظ فى شتى تياراته، حزب الأمة، الحزب الوطنى، الوفد، الثورة.. قبضت على الفرصة بجنون، مضيت به إلى رحلة فى رحاب التاريخ، نوهت بمواقف لا يجوز أن تنسى، استعرضنا الأحزاب حزب الأمة ما له وما عليه، والحزب الوطنى، وما عليه، والوفد وحله للمتناقضات القديمة وقاعدته الشعبية من الطلبة والعمال والفلاحين، لماذا جنحت بعد ذلك للاستقلال، ثم لماذا أيدت الثورة..

ـ ولكنك لم تهتم بالمشكلة الاجتماعية الجوهرية؟

فقلت ضاحكا:

ـ لقد نشأت عهدا بالأزهر.فلم يكن غريبا أن أعمل كمأذون شرعى رسالته فى الحياة أن يوفق بين الشرق والغرب فى الحلال!

ـ أليس غريبا أن تحمل على النقيضين معا أعنى الإخوان والشيوعيين؟

ـ كلا، كانت فترة حيرة، ثم جاءت الثورة لتمتص خير ما فيها معا.

أجبت بالإيجاب. ثم تذكرت حيرتى الخاصة التى لا تحل بحزب أو ثورة فرددت فى نفسى الدعاء الذى لا يدرى به أحد.

وآن الأوان فدفعت بقاربى المضطرم إلى بحر الأنغام والطرب. نشدته أن يكون من الأعضاء المتنافرة المتناحرة جسما ينبض بالروح والانسجام، نشدته أن يعلمنى التوافق والتوازن فى بناء ترعاه عين الحب والسلام. أن يصهر عذاباتى فى نغمة تنعش القلب والعقل بجمال البصيرة. أن يسكب الشهد المصفى على عناد الوجود[1]»

إن هذه الفقرة الأخيرة تشير إلى أمل الشعب المصرى ورغبته القوية فى أن تنبذ فئاته المختلفة فى العهد الجديد ما بينها من تناحر وتنافر، وأن تتعايش معا متآلفة متماسكة بروح الحب والسلام، كما تتآلف عناصر اللحن الموسيقى الواحد فى انسجام وتناسق.

وليست ماريانا إلا رمزا للسيطرة الأجنبية التى قاومتها مصر ابتداء من ثورة ١٩١٩ حتى ثورة يوليه ١٩٥٢، بما نجم عن الأولى من قتل بعض الشخصيات الأجنبية، وما قامت به الثانية من تجريد الأجانب من أموالهم وممتلكاتهم[2].

وطلبة مرزوق يمثل طبقة الإقطاع، وهى الطبقة التى صفّتها الثورة وقضت عليها، وقد كان من قبل وكيلا لوزارة الأوقاف، واحد المنتمين لأحزاب السراى، وكان يملك ألف فدان. أما الآن فقد فرضت عليه الحراسة منذ عام أو أكثر، وجرّد من موارده عدا القدر المعلوم.

ومن ثم فهو ناقم بشدة على الحكم القائم، بل إنه يمد نقمته إلى سعد زغلول نفسه لأنه، فى نظره، هو الذى رمى فى الأرض ببذرة خبيثة حين دأب على إثارة الإحن بين الناس والتطاول على الملك، وتملق الجماهير، ثم نمت البذرة وتضخمت وقضت عليه وعلى أمثاله[3].

---

(١) ميرامار ص ٥٢ ـ ٥٥.

(٢) انظر السابق ص ١٨.

(٣) انظر السابق ص ٣٠ ـ ٣١.

وهو فى نقمته وحنقه على نظام الحكم القائم يلتزم جانب الحذر وسوء الظن، ويضطر أحيانا فى أحاديثه إلى أسلوب لولبى حين يتوهم أن بعض عيون الثورة من حوله، لذلك يقول لرفاقه فى البنسيون ـ ليلة اجتمعوا لسماع أم كلثوم ـ بعد أن جرهم السمر إلى حديث السياسة:

«لقد لحق بى ضرر بالغ فأكون منافقا لو قلت إننى لم أتألم، ولكنى أكون أنانيا كذلك لو قلت إن ما عُمِل هو ما كان ينبغى أن يعمل»[١].

لكنه حين انفرد بعامر وجدى بعد ذلك ـ وكان قد أنس إليه بطول المعاشرة أكثر من الآخرين ـ أبدى عدم اطمئنانه لهؤلاء الرفاق، وعد سرحان البحيرى أخطرهم جميعا لانتفاعه بالثورة إلى أقصى حد، وقال عن الثورة:

«لقد سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم!»[٢]

على أن قدوم طلبة مرزوق إلى بنسيون ميرامار وإقامته فيه يحمل فى ذاته طابعا رمزيا، هو حنين هذه الطبقة إلى العيش بجوار حليفها القديم ولو للعزاء والسلوى، بعد أن هوت على كليهما ضربات الثورة الشديدة. وهذا ما تدل عليه عبارته:

«لم يعد لى مقام فى الريف، وجو القاهرة يصر على إشعارى بهوانى. عند ذاك فكرت فى عشيقتى القديمة، وقلت لقد فقدت زوجها فى ثورة وما لها فى الثورة الأخرى، وإذن فسوف نعزف لحنا واحدا»[٣].

وحسنى علام رمز لطبقة أخرى من طبقات المجتمع المصرى هى الطبقة البورجوازية الكبيرة، ومع أن الثورة لم تمسه بأذى فى ملكيته،إذ لم تتجاوز مائة فدان،فهو يكرهها من أعماقه. لأنها تحد من ازديادها، ولأنها خضعت لقوانين الإيجار التى سنتها فضلا عن أنها ليست مضمونة البقاء. أو أصبحت (على كف

---

(١) السابق ص ٥٣.
(٢) السابق ص ٥٨.
(٣) السابق ص ٣٢.

عفريت) كما قالت له الفتاة التى ذهب لخطبتها ذات يوم. وقد استدبر حسنى علام التعليم فى المدرسة منذ عهد طفولته، اعتمادا على جاه أسرته وأملاكها، فلما برزت أهمية العلم فى عهد الثورة كقيمة من القيم العليا التى ينشدها المجتمع زاد ذلك من حفيظته على الثورة، وبات يكره حديث العلم والشهادات، وخاصة أن حرمانه من الثقافة كان السبب الآخر الذى استندت إليه الفتاة السابقة فى رفضها الزواج منه. وقد رسم نجيب محفوظ أعماق هذه الشخصية القاتمة فى معادلة رمزية عن صورة البحر تطالع القارىء فى بداية الفقرة الثانية من الرواية التى تحدثت عن حسنى علام إذ يقول:

«فريكيكو.. لا تلمنى!

وجه البحر أسود محتقن بزرقة. يتميز غيظا. يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه فى اختناق. يغلى بغضب أبدى لا متنفس له. ثورة. لِمَ لاَ كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب. يا سلالة الجوارى. إنى منكم وهو قضاء لا حيلة لى فيه. وقد عرفتنى ذات العين الزرقاء بقولها (غير مثقف، والمائة الفدان على كف عفريت). وقبعت تنتظر ثورا أخرا.[1]»

وفى ضوء اتفاق المصالح الطبقية أو تعارضها تحددت العلاقة ما بين حسنى علام وبقية النزلاء فى الفندق، فهو من البداية لا يضمر حبا واحتراما لأحد منهم إلا لطلبة مرزوق، وسر ذلك يكمن فى أن هناك قرابة بينهما فى الوضع الاجتماعى فى الماضى والحاضر، فكلاهما ينتمى فى ماضيه إلى طبقة ذوى الثراء والنفوذ، وكلاهما أضير بالثورة فى حاضره، على الأقل بالانزواء فى منطقة الظل، وتوقع الخطر بين يوم وآخر، وتطبيق قوانين الإصلاح الزراعى سنة ١٩٥٣ الخاصة بوضع حد أقصى للملكية، وتحديد قيمة الإيجار للفدان، ثم القوانين الاشتراكية بعد ذلك فى سنة ١٩٦١، فضلا عن فرض الحراسة على أموال طلبة مرزوق ومنعه من مغادرة البلاد.

---

(١) السابق ص ٨٧.

وأما عامر وجدى فإنه يثير اشمئزازه بما يحكيه عن بطولاته الماضية التى لا شاهد عليها إلا ضميره، ويتهمه فى علاقته بمنصور باهى، ويصفه بسبب هذه العلاقة بصفة قبيحة[١].

وسرحان البحيرى ومنصور باهى كلاهما من رجال العهد الجديد، الأول منتفع بالثورة والآخر عميل لمخابراتها، ومن ثم ينبغى أن يكون على حذر شديد فى التعامل معهما، ولن تقوم بينه وبينهما صداقة حقيقية وإن بادلهما التحية وشاركهما أحاديث عابرة[٢].

والواقع أن كراهيته لسرحان البحيرى تعد انعاكسا للعلاقة الجديدة التى خلفتها الثورة ما بين طبقة المنتفعين بها من الطبقة البورجوازية الصغيرة، والطبقة البورجوازية الكبيرة. ومع هذه الكراهة التى يكنها حسنى علام للثورة ولممثلها فى نظره سرحان البحيرى، كثيرا ما اضطر فى مجلس سرحان إلى الإشادة بها أو التزام الصمت على الأقل، إيثارا للسلامة، وأملا فى الإفادة منه فى المستقبل.

وقد تعرت أعماق التحالف القائم بينه وبين طلبة مرزوق ـ فى حقدهما على الوضع الجديد وعناصره التى صنعها ـ فى ذلك الحوار الذى دار بينهما وهما جالسان بكازينو التريانون، حين أشار طلبة مرزوق صوب سرحان الذى كان يجلس على مائدة قريبة منهما، وقال:

ـ ولد ذكى

فسألته باهتمام:

ـ أعرفت عنه شيئا؟

ـ ثمة صديق قديم على صلة بالشركة، يصفونه هناك بأنه شاب ثورى.

وفى هذا الكفاية..

---

(١) انظر السابق ص ١٢٥.

(٢) انظر السابق ص ١٠٠ ـ ١٠١.

ـ أتظنه مخلصا؟

ـ نحن نعيش فى غابة يتعارك وحوشها على أسلابنا..

ـ داخلنى ارتياح خفى فمضى يقول:

ـ ما تحت البدلة إلا مجنون بالترف:

ـ فقلت بتسليم وأنا مطمئن إلى وحدتنا:

ـ ولكن ثمة إصلاحات لا يمكن إنكارها؟

ـ حرك شدقيه حركة غريبة وقال:

ـ قصد بها اناس لم يرتقوا بعد إلى درجة الوعى، وهم ـ مثلنا ـ تحت رحمة البدل.

ولما أن لى أن أرجع إلى البنسيون لحق بى سرحان فى الخارج فأركبته معى فى السيارة. كأنما خلق اللعين لكى يألف ويؤلف، ورغم ازدرائى له فإنى أبقى عليه لعلى أنتفع به وقت الحاجة.(١)»

إن التقييم الحقيقى لمجتمع ما بعد الثورة فى نظر طبقة الإقطاع المتهاوية التى مثلها طلبة مرزوق هو مقولته السابقة «نحن نعيش فى غابة يتعارك وحوشها على أسلابنا». ومعنى ذلك أن ما يدعيه المنتمون إلى النظام الجديد، المرددون لشعارته من تقريب الفوارق بين الطبقات، وإرساء معالم النظام الاشتراكى ليس واردا فى الحساب ولا معنى له، والأمر كله لا يعدو أن يكون افتراس قوى لضعيف.

لكن حسنى علام، مع إقراره لهذا وارتياحه له، لم يتجاسر على معاداة سرحان علنا، رجاء الانتفاع به عند الضرورة. وعلى هذا النحو من النفاق والمهادنة السطحية اصطبغت العلاقة بين البورجوازية الكبيرة التى حاصرتها الثورة وحالت دون ازدياد ثروتها والبورجوازية الصغيرة التى تبنتها وافسحت أمامها الطريق فى النهوض بشئون الحياة الجديدة.

(١) ميرامار ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

وفى ظل التغيرات الاجتماعية التى طرأت على المجتمع المصرى بعد الثورة وقوانينها الاشتراكية لم يعد ثمة دور حقيقى لحسنى علام وأضرابه، فليس له شاغل من عمل أو وظيفة، وليس له ارتباط بزوجة أو ولد، وهو قبل ذلك وبعده شخص غير مرغوب فيه من السلطة فماذا يصنع إذن؟ وأية قيمة ينبغى أن يحرص عليها؟ لقد راوده الأمل فى أن يملأ فراغه بإقامة بعض المشروعات التجارية بالاسكندرية، لكن مثله لا يصبر على ذلك فلم ينفذ شيئا، وانطلق لإشباع نزواته ولذائذه دون اكتراث بخلق أو دين «فريكيكو، لا تشغل بالك بأشياء تافهة. الخطأ أننى صادقت زمنا عدوا وأنا أحسبه الصديق. ولكنى سعيد بحريتى. لقد قذفت بى طبقتى إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق، ولكنى سعيد بحريتى، لا ولاء عندى لشىء. سعادة عظمى ألا يكون لك ولاء لشىء. لا ولاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف عن دينى إلا أن الله غفور رحيم.

فريكيكو.. لا تلمنى»[1].

والملاحظ أن حسنى علام كان يردد هذه اللازمة (فريكيكو.. لا تلمنى) من حين لآخر فى حديثه المنطوق أو حديثه الصامت فى الوعى الباطن، وقد يكون ترديدها فى أوائل المشاهد أو خواتيمها أو فيهما معا. ويغلب على الظن أن نجيب محفوظ قصد منها إعطاء إيحاء قوى بتركيبته النفسية والسلوكية، من حيث ولعه باللذة، وانطلاقه وراء المتعة، متحللا من كل الضوابط الأخلاقية والوطنية.

ومنصور باهى نموذج الشباب الذين جندتهم المخابرات للتعاون معها بالداخل، فقبلوا التمرغ فى وحل الخيانة وعاشوا حياتهم فى الظلام، ولعلى لاأكون مخطئا إذا ذهبت فى تحديد شخصيته إلى أبعد من هذا فقلت إنه واحد من أولئك الذين ضمتهم كوادر معينة فى (منظمة الاتحاد الاشتراكى) فى منتصف الستينيات، بهدف حماية النظام القائم، ثم استفحل خطرها فى التجسس على حيوات الأفراد الخاصة وعد أنفاسهم عليهم، والإيقاع بمن تود الإيقاع به من الأبرياء.

---

(١) السابق ١٠٩.

وتتمثل علاقة هذه الفئة بمختلف طبقات الشعب فى نظرة منصور باهى إلى سائر رفاقه فى البنسيون، فطلبه مرزوق يستثير لديه فكرة الصراع الطبقى والأحلام الدموية. لكنه الآن فى ترهله وانكساره، وحركات شدقيه، وقبوعه فوق مقعده فى استسلام، علامة باقية على ترهل طبقة الإقطاع وانكسارها وإذعانها لكل ما يفرض عليها من قبل السلطة، وليس تودده إلى الثورة إلا ضربا من النفاق الذى تمارسه طبقته فى الوقت الحاضر، بعد أن حطمتها الثورة وسلبتها القدرة على الحركة.

وحسنى علام يقع فى منظار منصور باهى قريبا من موقع طلبة مرزوق فهو «يخندق فى الخطوط الأمامية» لأعداء الثورة، أو هو «جناح من النسر المهيض لكنه جناح ما زال يرفرف ولا يخلو من قدرة على الطيران».

وذلك أن الطبقة التى ينتمى إليها لم تتأثر كثيرا بالثورة، وقد أصبحت الآن بعد تصفية طبقة الإقطاع تحتل خط المواجهة الأول الذى ينذر بالخطر، ومن أجل هذا كانت الكراهة الشديدة متبادلة بين الطرفين؛ فحسنى علام يقول، عن منصور: «لا أكاد أعرفه، ولا علاقة لى به سوى كلمات عابرة تتبادلها على مائدة الإفطار فلا يبقى منها فى الذاكرة شىء إننا نتبادل - بلا شك - كراهية صامتة. وإنى أحتقر انطواءه وغروره وأنوثته وما يحلى به نفسه من أدب ظاهرى رخيص»[1]. ومنصور يقول عن حسنى إنه «مثير للأعصاب، هكذا يبدو لأول وهلة على الأقل، متغطرس الصمت والتحفظ، غاظنى بنيانه المحكم ورأسه الكبير المرتفع، وتربعه على كرسيه كأنه حاكم، أجل حاكم ولكن بلا ولاية وبلا محتوى، ولعله لا يتبسط فى الحديث مع أحد إلا إذا وثق من أنه أتفه منه. وقلت لنفسى: على الذى يرضى بهجر الدير أن يوطن نفسه على معاشرة الأراذل»[2].

أما عامر وجدى فقد أنس إليه منصور، وسرعان ما تبين له أنه أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب. وأشرنا من قبل إلى أنه يرمز إلى

---

(١) ميرامار ص ١٢٥.

(٢) السابق ص ١٤٦ - ١٤٧.

الشعب المصرى فى ماضيه الحى القريب وبطولاته المجيدة، ولكنه فى دلالته الواقعية صحفى عجوز، وفى إطار هاتين الدلالتين معا رسم نجيب محفوظ صورة العلاقة بينهما، فمنصور بتأثير إحساسه الباطن بجريمة الخيانة التى يمارسها يفكر فى كتابة برنامج عن تاريخ الخيانة فى مصر، فيعلق عليه عامر بقوله:

«الخيانة!.. ياله من موضوع غزير متشعب!

وضحك طويلا ثم عاد يقول:

ـ عليك أن ترجع إلى، سأمدك بالمراجع والذكريات»[١]

إنه ذاكرة الشعب الواعية التى تحفظ كثيرا من ألوان الخيانة عاشت على أرضه عبر عهود مختلفة، وراح ضحيتها كثير من أبنائه الأبرياء.

وبالنسبة لسرحان البحيرى فقد رأى فيه منصور، أول الأمر، نموذجا لطيبة القلب والإخلاص، والطموح أيضا. إنه فى رأيه يمثل التفسير المادى للثورة بيد أن خيانته لزهرة، وتحلله من الارتباط بها أيقظ فى نفسه إحساسا حادا بالخيانة التى يقوم بها ضد أقرب الأصدقاء إليه، وكأنما رأى فى مهاجمته لسرحان والتصدى له عقب الشجار الذى حدث بينه وبين زهرة، مهاجمة لوجه الخيانة القابع فى أعماقه. لقد راح يهدىء من ثورة سرحان ثم سأله قائلا:

ـ لم أرادت أن تتزوج منك؟

ـ اسألها.. اسألها..

ـ إنى أسألك أنت...

ـ نظر إلىَّ لأول مرة فى انتباه فقلت:

ـ لابد من سبب يبرر طلبها؟

ـ تحول الانتباه فى عينه إلى حذر ثم سألنى:

---

(١) السابق ص ١٠.

ـ ماذا تعنى؟

فقلت بغضب:

ـ أعنى أنك وغد..

ـ أستاذ!

فبصقت فى وجهه وأنا أصرخ.

ـ على وجهك، ووجه كل وغد، وكل خائن...

وسرعان ما اشتبكنا فى عراك عنيف ـ بيد أن المدام اقتحمت الحجرة قبل أن يستفحل الضرب(١).

والغريب أن منصور باهى الذى أنحى باللائمة على سرحان البحيرى لغدره بزهرة، واشتبك معه فى عراك بسبب ذلك، ارتكب نفس الحماقة، بل أشد منها نكرا، مع (درية) زوجة صديقه فوزى، فقد ألقى إليها الطعم بعد أن ألقى بزوجها وراء القضبان، وما أن تمكنت علاقة الحب والهوى بينهما، حتى استأذنت زوجها فى فصم رباط الزوجية، لكى تتاح لها فرصة الزواج من منصور الذى ألهب مشاعرها بالجنة الموعودة، لكنها اكتشفت بعد ذلك أنها كانت تقبض بيدها على الماء!. وقد حاول منصور إثر نبذه لدرية أن يستميل قلب زهرة إليه ـ بعد أن هجرها سرحان ـ فصدته بقوة، وكأنما رأى فى شخص سرحان البحيرى الذى تعلقت به زهرة من قبل، وجها آخر بغيضا ينغص عليه حياته، وينضاف إلى وجه الخيانة السابق، فاشتد حقده عليه، وبات يفكر فى الخلاص منه، وبدت الفرصة سانحة أمامه عندما خرج من حجرته إلى الصالة فسمع سرحان يحادث شخصا آخر بالتليفون، ويضرب معه موعدا للقاء بكازينو البجعة فى الثامنة مساء. وفى الموعد المذكور خرج منصور، وباطنه يضطرم بمشاعر القتل والانتقام حتى إن وعيه تمثل سرحان وقد حاذاه فى الطريق الخالية التى سار فيها، ودار بينهما الحوار الآتى:

(١) السابق ص ١٨٤.

« إنك تتبعنى... لقد رأيتك من البداية!

فقلت ببرود.

ـ نعم.

ازداد حذرا وهو يتساءل.

ـ لماذا؟

نزعت المقص من معطفى وأنا أقول:

ـ لأقتلك..

تحجرت عيناه على المقص وهو يقول:

ـ أنت مجنون بلا شك.

وتوثب كلانا سواء للهجوم أو للدفاع، ومضى يقول.

ـ لست بولى أمرها...!

ـ ليس من أجل زهرة... ليس من أجل زهرة فقط.

ـ إذن لماذا؟

ـ لا حياة لى إلا بقتلك!

ـ ولكنك ستقتل أيضا، أنسيت!

فاجتاحنى شعور المهاجر الذى ودع المدينة بكافة همومها وثملت به...(١).

وعلى أرض الواقع ظل منصور باهى يتابع بعينيه سرحان البحيرى، حتى خرج من الكازينو، ومضى وراءه فى طريق مظلمة وهو يتوثب للانقضاض عليه بين لحظة وأخرى، لكن سرحان ما لبث أن توقف وتحرك ببطء مسافة قصيرة، ثم سقط على الأرض فاقد الوعى.

---

(١) ميرامار ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

وتأكد منصور بعد أن فحص جسمه أنه أفرط فى الشرب، وأنه سيفارق الحياة عما قليل دون أن يشفى نفسه منه، فراح يبحث فى جيوبه عن المقص الذى كان قد اعتزم قتله به، فلم يجد له أثرا فغضب لذلك غضبا شديدا وهوى بحذائه على مواضع متعدده من جسمه، ثم كر راجعا إلى البنسيون.

ويعد سرحان البحيرى نموذجا أو (عينة) لطبقة المنتفعين بالثورة، الخائنين لها فى الوقت نفسه، فقد عاش فى أسرة فقيرة ـ إلى حد ما ـ لا تتجاوز ملكيتها بضعة أفدنة، وشق طريقه فى التعليم ثم الوظيفة، حتى أصبح وكيل حسابات شركة الغزل بالإسكندرية، وعضوا منتخبا بمجلس إدارتها، وهو يقول عن نفسه إنه آمن بالاشتراكية قبل الثورة، فلما قامت الثورة شارك فى تنظيماتها السياسية المتعاقبة، هيئة التحرير، فالاتحاد الاشتراكى حيث أصبح عضوا بلجنة الوحدة الأساسية فى الشركة(١).

وتبدو شخصية سرحان على حقيقتها من خلال سلوكه ورؤيته للشخصيات التى تشاركه الحياة فى البنسيون، والتى يعد كل منها نموذجا لفئة من فئات مجتمع ما بعد الثورة، وبخاصة بعد صدور القوانين الاشتراكية فى سنة ١٩٦١ ، فمن حيث سلوكه نراه منذ اللحظة الأولى شخصا مفتونا بالحياة المترفة الناعمة، مولعا بها إلى أبعد الحدود، وهذا ما ينطبع فى نفوسنا من الأسطر القلائل الأولى التى تتصدر الجزء الخاص به من الرواية.

«هاى لايف»

«معرض أشكال وألوان مثير للشغب، شغب البطون والقلوب، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية، العلب الحرّيفة والمسكرة، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة، الألبان ومستخرجاتها، القوارير المضلعة، والمنبسطة، والمربعة، والمنبعجة المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات.

لذلك تتوقف قدماى بطريقة أتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية»(٢).

---

(١) انظر السابق ص ٥٢ ـ ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٢) ميرامار ص ٢٠٣.

ومن الممكن أن ننظر إلى سرحان البحيرى نظرة أخرى أكثر إنصافا فنقول إنه إنسان تجاوزت تطلعاته قدرته المادية، لكن بعضا من هذه التطلعات كان مطلوبا وضروريا كالزواج، وبعض آخر لا يرقى إلى مستوى الضرورة كالفيللا والسيارة، وبعض ثالث لا مشروعية له على الاطلاق وهو رغبته الجنونية فى الشراب والجنس وسائر الملذات الحسية. وأيا ما كان الأمر فقد أدرك أن الوفاء بكل هذه التطلعات لن يتيسر له فى ظل الأوضاع الاقتصادية الراهنة التى تسير فيها الرواتب والترقيات سيرا بطيئا لا يتكافأ بحال مع غلاء السلع وتصاعد الأسعار، ومن ثم كان تفكيره فى سرقة (لورى) من الغزل الذى تنتجه الشركة، وبيعه فى السوق السوداء، ووجد فى (على بكير) المهندس بالشركة معينا له أغراه بالجريمة وحرضه عليها. ومن قوله فى هذا الصدد:

«أنا المهندس المختص وأنت المشرف على حسابات القسم، سواق اللورى مضمون، وكذلك الخفير، لم يبق إلا أن نجتمع للقَسَم على القرآن.

ـ ضحكت رغما عنى. نظر إلىّ متسائلا، ثم أدرك النكتة التى أفلتت منه بلا قصد، ضحك أيضا، ثم قطب قائلا:

ـ ليكن إنه مال بلا صاحب، تصور ما يعنيه لورى من الغزل فى السوق السوداء، عملية مأمونة ويمكن أن تتكرر أربع مرات فى الشهر.

رحت أفكر وأحلم. وواصل على حديثه قائلا:

ـ الخطوات المشروعة سراب، صدقنى، ترقيات وعلاوات ثم ماذا؟ بكم البيضة؟..بكم البدلة؟ وها أنت تتحدث عن فيللا وسيارة وامرأة، حسن أفتنى إذن؟ وقد انتخبت عضوا فى الوحدة، فماذا أفدت؟ وانتخبت عضوا فى مجلس الإدارة فماذا جد؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فهل فتحوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفع والمرتبات تنخفض، والعمر يجرى، حسن ما الخطأ، وكيف وقع؟ أنحن أرانب فى معمل؟ عزيزى.. اعدلنى على القبلة..[1]»

(١) السابق ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩.

ومن حيث رؤيته النفسية لرفاقه فى البنسيون، فإن عامر وجدى رمز الشعب يعد ميتا فى عداد الأحياء، «ولكنه لا يخلو من مرح»، وطلبة مرزوق واحد من الطبقة التى تحللت وآلت بالميراث إلى فئة المنتفعين بالثورة التى يمثلها هو، وقد قرأ فى عينيه نظرة حذر، أو كبرياء، وأحس حياله «أحاسيس متباينة تتراوح ما بين الشماتة من ناحية والرثاء من ناحية أخرى غير أن إحساسا منها ـ كما يقول ـ استقر فى وضوح وهو ذعرى الغريب من فكرة مصادرة الثروات، كأنما أومن بأن من يقتل مرة قد يعتاد القتل»[1] والواقع أن هذا الإحساس الأخير الذى أحسه سرحان البحيرى إزاء فكرة مصادرة الثروات يكشف لنا الجانب المستور من نفسه، وهو جانب الإنكار، أو على الأقل، عدم الارتياح لمبدأ مصادرة الأموال، وقد يعنى ذلك أن ولاءه لنظام الحكم القائم مشكوك فيه، مع أنه محسوب على هذا النظام، ومعدود ضمن عناصره القيادية التى تحمل أفكاره السياسية.والاجتماعية وتدافع عنها بحكم موقعها فى التنظيم السياسى، وقد يعنى أيضا خشيته من تعرضه لمثل هذا القتل إذا تحققت أمانيه فى الثراء.

وتوحى زاوية الرؤية التى نظر منها سرحان البحيرى إلى كل من حسنى علام، ومنصور باهى بما ينطوى عليه من ميل إلى الانتهازية، وسعى وراء المنفعة، وبمدى تطلعه الطبقى إلى حياة الترف الزائد والمتعة الطاغية التى تتنافى مع ادعائه الإيمان بالاشتراكية، فهو يقول:

«انضم الينا شابان جديدان، حسنى علام ومنصور باهى. تطلعت إلى التعرف بهما بعزيمة لاتنى عن الإكثار من المعارف والصحاب، ودائما تنظر إلى الوجه الجديد بعين صياد. وحسنى علام من أسرة قديمة بطنطا، وجيه من الوجهاء، ومالك لمائة فدان، جميل الوجه قوى البنيان، كما يتمنى أى واحد منا أن يكون. وأنا قد أكره فكرة طبقته، ولكنى أفتن بأى شخص منها إذا ساقتنى الظروف الممتازة إلى صحبته. ومن السهل تخيل الحياة التى يمارسها شاب مثله رغم تغير الأحوال. فإن يكن بعد ذلك كريما كما ينبغى له فحدث عن الليالى الملاح بغير حساب.

---

(١) ميرامار ص٢١٨.

أما منصور باهى فنوع آخر من الشبان ـ إذاعى بمحطة الإسكندرية وشقيق ضابط كبير من رجال الأمن، ذلك جميل ومفيد أيضا، ولكنه يبدو ملتصقا بذاته فوق ما يتصور العقل. إنه تمثال دقيق جيد الصنع ذو ملامح بريئة لا يحظى بها عادة إلا طفل. أين يمكن العثور على مفتاحه أو الاهتداء إلى الدرب الضيق الوعر الموصل إلى قلبه. ما أكثر الذين يفدون من القرية سعيا وراء عمل، وما أكثر المشكلات التى يتطلب حلها الاستعانة بضابط كبير من رجال الأمن![1]»

وقد حاول سرحان البحيرى أن يفيد من ثروة حسنى علام، وأن يشاطره المشروع التجارى الذى سمع أنه ينوى القيام به، لعل ذلك يدر عليه من المال ماينقذه من تنفيذ مؤامرة على بكير.

بيد أن حسنى علام كان كالزئبق لا يسهل الإمساك به فلم يصنع شيئا، ومضى كلاهما فى طريقه. وإذا كان سرحان قد أحب زهرة وبادلته نفس الحب أملا فى الزواج منه، فإنه فى الوقت الذى أوشك فيه على تنفيذ جريمة السرقة قر عزمه على التحلل منها والارتباط بمدرّستها (عليه)؛ وكان ذلك إثراء للرمز بتطابق خيانة الوطن مع خيانة الحبيبة. وكما تظاهر بالحرص على علاقته بزهرة، بعد خيانته لها فى الواقع ظل بادى الحرص على الثورة معلنا أنها النظام الوحيد الذى لا بديل له، وذلك بعد ساعات من تنفيذ جريمته ضدها، فهو يقول لطلبة مرزوق الذى التقى به فى كازينو البجعة:

«البعض يضيقون بالثورة، ولكن أى نظام يمكن أن يحل محلها؟ فكر قليلا أو كثيرا فلن تجده خارجا عن واحد من اثنين، فإما الشيوعيون وإما الإخوان، فأيهما تفضل على الثورة؟

قال بعجلة:

ـ لا هذا ولا ذاك!

فقلت وأنا أبتسم فى ثقة وانتصار:

---

(١) السابق ص ٢٢١.

ـ هذا هو يقينى، فليكن لك فى ذلك عزاء[(١)]»

لقد كان سرحان على موعد مع على بكير فى الكازينو عشية تنفيذ المؤامرة لكنه لم يأت فى موعده. وأبلغه تليفونيا بانكشاف الجريمة بسبب إصرار السائق على أن يفوز بالغنيمة وحده، ولم يتحمل سرحان هول النبأ فمضى إلى البار يلتهم الخمر بأكثر مما يطيق، ثم طلب من (البارمان) شفرة حلاقة،ومضى نحو الباب الخارجى مترنحا.. يائسا، وما كاد يحتويه ظلام الطريق فى الخارج حتى أقدم على الانتحار بقطع شرايين يده اليسرى عند الرسغين.

والذى يدعو إلى التأمل، ويثير التفكير أن المعهود فى الجرائم بعامة ـ ومنها جرائم القتل ـ أن مرتكبيها الحقيقيين يلتمسون كافة السبل لإنكارها والتنصل منها. ولكنا هنا نرى منصور باهى ـ على الرغم من أنه لم يقتل سرحان باعترافه السابق بينه وبين نفسه، وطبقا لتقرير الطبيب الشرعى الذى رجح أن تكون الوفاة نتيجة انتحار لا قتل[(٢)] ـ قد أصر على الاعتراف أمام البوليس بأنه القاتل. وأغلب الظن أن ذلك يعكس علة نفسية كامنة فى أعماق هذه الفئة وهى الرغبة المحمومة فى الإيذاء وهو ما ألمح إليه عامر وجدى حين قال عن منصور بحزن: «إنه فتى رائع ولكنه يعانى داء خفيا، وعليه أن يبرأ منه[(٣)]»

وأياما كان السبب فى ذلك فإن النتيجة واحدة هى سقوط الفئتين اللتين اعتمدت عليهما الثورة سواء فى مجال حمايتها أم القيام على تطبيق منهجها.

والشخصية الرمزية الأخيرة فى (ميرامار) هى زهرة التى هربت من قريتها لتعمل خادمة فى البنسيون، وقد حمّلها نجيب محفوظ ملامح مصر الثورة، مصر التى هجرت ماضيها بأوشابه وجهالاته، وراحت تخطو نحو عهد جديد متسلحة له بالعلم، وقوة الشخصية، والثقة بالنفس. تمثل ذلك فى القرار الذى اتخذته زهرة بتعلم القراءة والكتابة على يد إحدى المدرسات. ومضيها فى

---

(١) ميرامار ص ٢٥٩.
(٢) انظر السابق ص ٢٧٧.
(٣) السابق ص ٢٧٨.

ذلك بعزيمة قوية وإرادة لا تلين، كما تمثل فى رفضها لكل ما يمس كرامتها أو يجرح إباءها، وزهرة هى مصر التى يخاطبها عامر وجدى ـ رمز الشعب ـ بقوله:

ـ إنى مقيم هنا يا زهرة.

ـ وأسرتك؟

قلت ضاحكا:

لا أحد فى الدنيا سواك.

فضحكت من أعماق قلبها فى مرح. يدها صغيرة صلبة خشنة الأنامل قدماها مفلطحتان كسيرتان. أما الجسم والوجه فسبحان الله العظيم(١)،

وهى مصر التى دأب على الدعاء لها من قلبه بأن يحفظها الله ويسعدها(٢)، وهى مصر التى يقال عن (ماريانا) رمز السيطرة الأجنبية إنها على استعداد لحمايتها أو لاستغلالها(٣)، وهى مصر التى تهواها كل الطبقات ممثلة فى نماذجها التى كانت تميل إلى زهرة، مع اختلاف كل منها فى أسلوب ميله، فطلبة مرزوق يميل إليها ميلا جنسيا دنيئا يروم من ورائه تحقيق المتعة فحسب، على نحو ما فعل حين دخلت زهرة حجرته فوجدته منطرحا على وجهه شبه عار(٤). وهكذا كان ميل طبقة الإقطاع نحو مصر ميلا أساسه المنفعة والكسب المادى، وكان رد الفعل عند زهرة ألما شديدا وغيظا لا حد له، وكذلك كان موقف مصر الثورة من هذه الطبقة مشحونا بالغيظ والألم.

ومع أن حسنى علام ومنصور باهى حاول كلاهما اجتذابها إلى ساحته والدخول معها فى علاقة غرامية فإنها أشاحت عنهما.

---

(١) ميرامار ص ٤٤.

(٢) انظر ص ٣٧، ٤٥، ٧٥، ٦٥، ٧٢، ٨٠.

(٣) انظر السابق ٧٩.

(٤) انظر السابق ص ٦٥.

ولم تبذل هواها إلا لسرحان البحيرى، وكان أملها كبيرا فى أن يفى لها ويتزوجها، لكنه ظل يماطل متذرعا بالصعوبات والمشاكلات التى تعترض طريق زواجهما، ثم تكشفت خيانته لها وغدره بعهده معها، ودلالة ذلك على المستوى الرمزى أن مصر الثورة رغبت أن تصوغ حياتها الجديدة صياغة فى إطار النظام الاشتراكى، ووقع اختيارها لأداء هذه المهمة على أقرب النزلاء إليها، وهو سرحان البحيرى الذى يتحدث باسم الاشتراكية، ويتخذ موقعا قياديا فى تنظيمها السياسى، لكنه خان العهد الجديد، وطعن الاشتراكية فى الصميم، وحق لزهرة حينئذ، بما اتصفت به من جرأة وشجاعة، أن تبصق على وجهه وأن تكيل له اللطمات.

وكان عليها بعد فجيعتها فى سرحان وفشل تجربتها معه أن تنظر فى أمر حياتها من جديد، ولم يكن أحد رفاق البنسيون يشعر بما تقاسيه من آلام، ويتعاطف معها بصدق وإخلاص معا، سوى عامر وجدى رمز الشعب الذى قال لها.

« أود أن أطمئن عليك يا زهرة، إنى أحبك، هو حب متبادل فيما أعتقد، وباسمه سأرجوك أن تقصدينى عند الشدة..

رمقتنى بامتنان وحب فقلت:

- مهما يكن من مرارة التجربة الماضية فلن تغير مرارتها من طبيعة الأشياء، ستظل غايتك المنشودة هى العثور على ابن الحلال![1] »

والسؤال الآن هو: هل يدعو نجيب محفوظ (مصر الثورة) على لسان عامر وجدى إلى طرح الثقة بنظامها كله بعد ظهور مثالبه وعيوبه، أو إلى الدقة فى اختيار العناصر التى تقوم على رعايته وتطبيقه؟ الحق أنه يؤيد الشق الثانى وقد استبان ذلك بوضوح فى المناقشة التى دارت بين عامر وجدى وطلبة مرزوق بعد مصرع سرحان، إذ قال طلبة عن سرحان:

---

(١) ميرامار ص ٢٧٤.

«أراد أن يقنعنى بالثورة بمنطق غريب.

نظرت إليه متسائلا فقال:

ـ أكد لى أنه لا بديل للثورة إلا واحد من اثنين. . الشيوعيين أو الإخوان.. فظن أنه دفعنى إلى ركن مسدود.

فقلت بإيمان:

ـ ولكن ذلك هو الحق!

ضحك ساخرا ثم قال:

ـ بل يوجد بديل ثالث:

ما هو؟

ـ أمريكا

هتفت بغيظ:

ـ أمريكا تحكمنا؟

فقال بهدوء حالم:

ـ عن طريق يمينيين معقولين، لِمَ لاَ؟

ضقت بأحلامه فقلت:

ـ اذهب إلى الكويت قبل أن تجن»[1]

وقد أكد عامر وجدى موقفه ذاك فى رفض الحل اليمينى لمشكلة النظام القائم، وعدها مشكلة فى القائمين على أمره يمكن القضاء عليها باختيار الصالح، ولهذا يهمس فى أذن زهرة وهى تغادر البنسيون، بقوله:

«ثقى من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح»[2].

---

(١) السابق ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧.

(٢) السابق ص ٢٧٩.

ومن الوسائل التى اعتمد عليها نجيب محفوظ اعتمادا أساسيا فى تشكيل رواياته سالفة الذكر تيار الوعى، وقد تمكن به من تعرية أعماق الشخصية وإبراز أحاديثها الصامتة الدائرة فى مستوى ما قبل الكلام، من خلال الشخصية نفسها، ودون تدخل منه. وفى هذا تختلط الضمائر ويتذبذب السياق الروائى بين ضمير الغيبة، وضميرى التكلم والخطاب دون أدنى إشارة سابقة إلى حدوث هذا التغير.

كذلك تتوالى الجمل موصولة بعضها ببعض مع استقلال كل منها فى الدلالة، وعدم ارتباطها بسابقتها أو لاحقتها ارتباطاً منطقياً، وذلك تمشياً مع الحقيقة النفسية القائلة بأن الوعى يفيض بموجات متلاحقة من الأفكار والصور، كثيراً ما تتقاطع مع بعضها، ومن هنا يصعب محاسبة الأداء اللغوى الذى يتشكل فيه تيار الوعى بهذه الصورة بمقياس الترابط المنطقى، أو (الجهة الجامعة) التى تتطلبها البلاغة العربية فى الجمل الموصولة بحرف العطف.

لكن من الحق أن نقرر أن نجيب محفوظ لم يستخدم تيار الوعى بهذا المستوى فى كل رواياته التى نحن بصددها، وإنما كان هذا الأسلوب فى معظم المواطن التى استخدم فيها فى (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) أقرب إلى (التذكر) أو (مناجاة النفس) لترابط محتواه ترابطاً يكاد يكون منطقياً.

أما فى بقية الروايات ومواضع قليلة من الروايتين السابقتين فقد اكتسب صورته السابقة بتمامها. وحسبنا فى التمثيل لما جاء فى صورة التذكر أو مناجاة النفس ما ذكره نجيب محفوظ فى بداية الفصل السابع من (اللص والكلاب) يقول :

«قمة النجاح أن يقتلا معاً، نبوية وعليش وما فوق ذلك أن يصفى الحساب مع رؤوف علوان، ثم الهرب، الهرب إلى الخارج إن أمكن. ولكن من يبقى لسناء ؟» الشوكة المنغرزة فى قلبى «أنت تدفع بأعصابك بلا عقل. عليك أن تنتظر قليلا وتدبر أمرك ثم تنقض كالحدأة، الآن لا فائدة من الانتظار. أنت مطارد منذ علم بالإفراج عنك وأنت مطارد. وبحادثة سيارة ستشتد المطاردة. ومحفظة ابن صاحب المصنع لاتحوى إلا جنيهات معدودات فهذا أيضاً من سوء الحظ. إن لم تضرب

سـريعـاً انهـار كل شئ. ولكن مـن يبـقى لسناء ؟ المنـغـرزة فى قلبى المحـبـوبة رغم انكارها لـى. هل اترك أمك الخـائنة إكـرامـاً لك ؟ أريد جـواباً فى الحـال. كـان يحـوم حـول البـيت القـائم على مـفرق ثلاث عطـفات بحـارة سكة الإمـام فى ظلمـة حـالكة، والسـيارة تنتظر فى نـهاية الطريق من ناحيـة مـيدان القلعـة»(١) . وقـد اسـتـخـدم نجيب مـحفوظ تيـار الوعى بهذه الصـورة فى إضـاءة جوانب هـامة من حـياة سـعـيد مـهران كمـا حدث فى تذكـره لعـلاقتـه بنبـوية ومـراحل هـذه العـلاقـة(٢)، وتذكـره كذلك لعلاقته السابقة لرؤوف علوان(٣).

أما تيار الوعى فى صورته الرئيسية الأخرى فسأسوق له نموذجين أحدهما من (الـطريق) والآخـر من (ثرثرة فـوق النيل)، فـفى (الطريـق) يصف نجـيب مـحفـوظ حيرة صـابر عـقب إحـدى مقـابلاته مع (إلهـام) بمحل فـتـراكون بميـدان التحرير فـيقول: «العقل ينصـحه أن يهجر إلهـام ولكنه لا يستطيع. هى كأبيه فـيما تعده به وفى أنها حلـم عسير التحـقيق. أما كريمة فامـتداد حى لأمه فيمـا تهبه من مـتـعـه وجـريمة. ارجع إلـى الإسكندرية واعـمل قـوادا لأعـدائك. اقـتـل واغنم كـريمة ومالها. اسـتخرج الرحيمى من الظلمات وتزويج إلهام. آه... وشتاء القـاهرة قاس ولا يضمـر المفاجآت ولا يعرف موسيقى السـماء. وما أزحم شـوارعها ومحـالها فهى سـوق تتـلاحق فيـها الأجـساد والسيـارات. وأكثـر من امرأة تجـد فيك ما تبـحث عنه بنظرة واحدة على حين تشقى أنت عبثا فى البحث عن الرحيمى»(٤).

وفى (ثرثرة فوق النيل) اتخذ أنيس وأصدقاؤه مجلسـهم المعتـاد فى العوامة ذات ليلة، وبعـد أحاديث وتعليـقات مـتعـددة عن السـيـاسة الخـارجية والداخلية قال أنيس لنفـسه: كل ذلك يسـتقـر فى جـوف الجـوزة ثم يتـبخـر دخانا كـالملوخيـة التى طبخـها عم عبـده. وشعـارنا القديم: لو لـم أكن لتمنيت أن أكون، وعندمـا يتوهـج فى السـمـاء نور كـهذه المجـمـرة يقـول المرصـد إن نجمـا قد انـفجـر وانفـجـرت بالتـالى مجموعته الكوكبية، وانتـثر الكل غبارا. وذات مرة تسـاقط الغبار على سطح الأرض فنشأت الحياة. وتقول لى بعـد ذلك سأخصـم من مرتبك يومين. أو تقول لى لست

---

(١) ص ٧٥ ـ ٧٦.
(٢) انظر ٩٨ ـ ١٩٤.
(٣) انظر ١١١ ـ ١١٥.
(٤) الطريق ٦١.

بغيا وقد لخص المعرى ذلك فى بيت لا اذكره ولا يهمنى أن اذكره. كان أعمى فلم يرِ سماره وهى معاصرة له[١]»

ويتصل بأسلوب تيار الوعى بخصائصه السابقة خاصية أخرى، هى عدم الاعتراف بمنطق تقسيم الزمان إلى ماض وحاضر ومستقبل، بحيث يختص كل منها بوجود مستقل، وإنما يذوب الحاجز بينها، فينساب الماضى فى الحاضر فى المستقبل المتخيل، ويختلط بهما، فنرى مشهدا قد حدث فى الماضى يتشابك مع مشهد آخر يقع فى الحاضر، أو يتخيل وقوعه فى المستقبل، وذلك لأن سمة الوعى نفسها تستلزم ـ كما يقول همفرى ـ نوعا من الحركة لا يتقدم بالتقدم الآلى للساعة. إنها تستلزم ـ بدل ذلك. حرية التنقل إلى الخلف وإلى الأمام.. حرية مزج الماضى والحاضر والمستقبل المتحيل[٢].

كذلك لا يعترف تيار الوعى بالحدود الفاصلة فى المكان، بل يمحو هذه الحدود، وتتداخل الصور المتباعدة فى المكان، على نحو يشق تمييزه على القارىء، ولا يهتدى إليه إلا بعد جهد ومعاناة، وكلا الأمرين أطلق عليه همفرى اسم (المونتاج) استعارة له من صناعة السينما، وهو فى رأيه نوعان، أحدهما (المونتاج الزمنى) بمعنى وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر، والنوع الآخر (المونتاج المكانى) وهو الذى يبقى فيه الزمن ثابتا على حين يتغير العنصر المكانى[٣].

وقد استخدم نجيب محفوظ كلا النوعين فى رواياته، ومن أمثلة هذا التداخل الزمانى والمكانى فى السياق الروائى ما جاء فى وصف سعيد مهران، عقب خروجه من السجن، بالشيخ على الجنيدى فى منزله. لقد قال له الشيخ فى أثناء الحوار بينهما: «أنت تريد بيتا ليس إلا» فقال سعيد: ليس بيتا فحسب، أكثر من ذلك، أود أن أقول اللهم ارض عنى. فقال الشيخ كالمترنم:

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٧١.

(٢) تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى ص ٧٤.

(٣) انظر روبرت همفرى، السابق ص ٧٤ ـ ٧٥.

«قالت المرأة السماوية: أما تستحى أن تطلب رضا من لست عنه براض؟!

وضج الخلاء فى الخارج بنهيق حمار، ختم بحشرجة كالبكاء، وغنى صوت لا حلاوة فيه (البخت والقسمة فين). كما ضبطه أبوه وهو يغنى (حزر فزر) فلكمه برحمة وقال له: (أهذه أغنية مناسبة ونحن فى الطريق إلى الشيخ مبارك؟» وترنح الأب وسط الذكر، غابت عيناه، بح صوته، تصبب عرقا، وجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدين تحت ضوء الفانوس، ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة، وكان ذلك سابقا لنزول أول قطرة جارفة من شراب الحب، وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام. وألف هو النظر والجو حتى البخور لم يعد يشمه.

وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل والملل والموت، وهي المسئولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمر سدى، وتساءل ليوقظه:

ـ لا تزال تحيا الأذكار هنا؟[1] » فضجيج الخلاء بنهيق الحمار، والصوت الخالى من الحلاوة حدثان وقعا ساعة مناقشة سعيد مهران للشيخ، أما زجر أبيه له لغنائه (حزر فزر)، وترنحه فى حلقة الذكر، على حين كان يجلس هو عند النخلة يشاهد صفى المريدين الذين يترنحون بالذكر، فهى مشاهد أخرى قد حدثت فى الزمن الماضى، حين كان غلاما صغيرا يقضم (الدوم) ويصحبه والده إلى حلقة الشيخ. وقد ارتد وعيه إلى الماضى والتقط تلك المشاهد من بين الآف المشاهد المختزنة فى اللاشعور، على أساس من التداعى الحر المعروف لدى علماء النفس، وفيه تستدعى الأشياء بعضها بعضا لأدنى ملابسة. على أن وعى سعيد قد عاد مرة أخرى إلى الحاضر، والتقط صورة أخرى هى إغفاء الشيخ، وما طرأ بذهنه حينئذ من فكرة أن العادة أساس الكسل والملل والموت، ثم محاولته إيقاظ الشيخ بالسؤال، وقد وضعت هذه الصور جميعا فى نسيج واحد متشابك.

وفى رواية (الطريق) نرى أن (صابر) قد استحوذت كريمة على مشاعره منذ أن وقعت عليها عيناه بالفندق الذى نزل فيه بالقاهرة، وأثارت فى نفسه ذكرى مطاردة غرامية قديمة مع إحدى بنات حى الأنفوشى بالإسكندرية، وبعد أن تبادل معها طرفا من الحديث حول (سيد سيد الرحيمى) الوجيه المفقود ـ الذى جاء يبحث عنه ـ مضى السياق الروائى على النحو الآتى:ـ

---

(١) اللص والكلاب ص ٢٥ ـ ٢٦. انظر مثالين فى ص ٣١ ـ ٣٢، ٤٧ ـ ٤٨.

«... والتقط فى اللحظة المناسبة نظرة من عينى الفتاة قبل أن تستردها. قرأ فيها شكا، وما يشبه السخرية، وكأنها تتساءل عما دعا هذا الوجيه إلى النزول بفندقها المتواضع. ولم يضايقه ذلك وقال إن الحقيقة ستتجلى عندما تعرف مهمته وسوف تعرف عاجلا أو آجلا ترى هل تذكرته؟. وشعر بغرز الأظافر فى ساعده عقب المطاردة البارعة التى بدأت من ساحل الصيادين بالأنفوشى واستقرت فى الركن المظلم بعطفة القرشى، ولفح هواء البحر بدعابته القاسية نصفه العارى. ولكن أين كان أبوها فى ذلك الوقت؟ ومتى انتقل بها إلى إدارة هذا الفندق؟!. ونادت المرأة قائلا.

ـ عم محمد يا ساوى.

فجاء عجوز من مجلسه عند الباب... إلخ»[1].

ففى هذه الفقرة اختلطت الذكرى بما يجرى فى الواقع، وبرزت الصورتان معا فى لقطة واحدة دون أدنى فاصل بينهما.

وفى (الشحاذ) يذكر نجيب محفوظ أن عمر الحمزاوى استيقظ ذات صباح وجلس فى الفراش ينظر إلى زوجه زينب، وهى مستغرقة فى النوم، ثم قدم ما يدور بوعيه على النحو التالى:

«بعد الحب القديم والعشرة الطويلة والذكريات المليئة بالوفاء لم أعد أحبك. لم تبق ذرة حب واحدة. ليكن عرضا يزول بزوال المرض ولكننى الآن أحبك. وهو أشقى ما الاقى من التجارب. وهأنت تسمع شخيرها فلا تعطف ولا يبتسم القلب. وتنظر إليها وتسأل ماذا جاء بك ومن ذا قضى بهذه السخرة التلعينة؟!.

ـ مصطفى.. ها هى الفتاة!

ـ الخارجة من الكنيسة؟

ـ هل هى.. انظر إلى فستانها الأسود حدادا على عمها.. أى ملاحة!

(١) ص ٣٠ ـ ٣١، وانظر امثلة لخرى ص ٢٦، ٣٢، ٤٦، ٦٠، ٧٧، ٨٥.

ـ ولكن الدين!

ـ لم أعد أكترث لهذه العوائق..

وقلت لها يسعدنى أنك تنازلت بقبول معرفتى. فى حديقة العائلات قدم عمر الحمزاوى المحامى نفسه فتمتمت بصوت لا يكاد يسمع (كامليا فؤاد) يا عزيزتى حبنا أقوى من كل شىء وسوف نتغلب على أى عائق فقالت وهى تتنهد: «لا أدرى»(١).

ففى هذه الفقرة من الرواية استدعت صورة زينب، وهى نائمة فى فراشها، إلى وعى زوجها عمر صورة إعجابه بها وحبه لها قبل أن يتزوجها، وكيف أراها لصديقه مصطفى المنياوى، حين كانت خارجة من الكنيسة تلبس فستانا أسود حدادا على عمها، وقد تلاصقت اللقطتان كلتاهما بإزاء الأخرى مع تباعدهما فى الزمان والمكان.

وجدير بالذكر أن نجيب محفوظ قد استخدم هذه الوسيلة الفنية بصورة أخرى فى (ميرامار)، إذ إن تداخل أحداث الماضى مع الحاضر فى هذه الرواية كما يتراءى فى وعى الشخصية لا يتم فى سياق واحد، كما حدث فى الروايات الأخرى، وإنما يتم فى سياقين، ذلك أن السرد توزع فى فقرات مستقلة قد تطول وقد تقصر، وغالبا ما يصحب اختلاف الفقرة اختلاف فى تيار الحدث، بمعنى أن تيار الأحداث قد يأتى فى الفقرة التالية تعبيرا عن مشاهد من ماضيها من خلال وعى الشخصية نفسها، وهكذا يتوازى تيار الماضى مع الحاضر فى كثير من الأحيان. ويمكن أن نورد نموذجا لذلك مما جاء فى الجزء الخاص بسرحان البحيرى. ففى إحدى الفقرات يذكر سرحان ما حدث ليلة تجمعهم لسماع أم كلثوم فيقول:

---

(١) ص ٥٣، وانظر أمثلة أخرى فى ص ٢٥ ـ ٣٦، ٤٤ ـ ٤٦، ٧٣ ـ ٧٤، ٨٩ ـ ٩٠، ٩٩ ـ ١٠٠، ١٠٣ ـ ١٠٧، ١٤٨.

«وكانت ليلة أم كلثوم» نازعنى المزاج إلى قضائها فى بيت على بكير لنتلقى السماع فى جو هادئ جدير به، كما دعا رأفت أمين إلى السماع فى مسكنه ولكننى فضلت ـ بعد تفكير ـ السهرة فى أسرة البنسيون لأوثق علاقاتى بأفرادها، رأيت صينية كبيرة مليئة بالشواء فتعجلت الشراب لأتزود بالشجاعة الضرورية للهجوم، وهيمن علينا جو أسطورى، فأنشدت أسطورة عن (آل البحيرى) ومركز وكيل الحسابات، لا على سبيل الفخر الكاذب وحده ـ ولكن تمهيدا للطريق أمام الثورة المنتظرة من مغامرة على بكير، وانقض علينا حديث السياسة كالقضاء المحتوم. أما سمعتم؟.. ما قولكم؟.. أتريدون رأيى صراحة؟ أدركت بالغريزة أننى ممثل الثورة، مع احتمال مشاركة منصور فى ذلك. وانهال الثناء وتبادلنا الأنخاب. ولمحت زهرة فقلت لنفسى إنها ممثلة الثورة الأولى، وتذكرت كيف دعت لها أمامى مرة وكيف لفحنى صدق الدعاء وحماسه البرىء، ترى أيرتاب منصور باهى فى صدقى؟ ياصاحبى إنى بطبعى عدو أعداء الثورة ألا تفهم؟[1] وأنى من الموعدين ببركاتها ألا تفهم؟

ـ لقد أغلقت من الأبواب بقدر ما فتحت..

ـ تذكر الملايين ثم احكم من جديد.

ـ حسن، وما رأيك فى المنعمين الجشعين.

ـ رأيى أنهم أعداء للثورة فلا يُحكم بها عليها..[2]

ومن البين أن هذه الفقرة الأخيرة تمتح من الماضى، وقد برزت فى وعى سرحان واعترضت تيار اللحظة الحاضرة، ثم عاد هذا التيار إلى الجريان والتدفق فى الفقرة التالية.

(١) لا يخفى ما فى اختيار هذا التعبير من دلالة على خواء نفس سرحان تجاه الثورة وفقدانه روح الإخلاص لها.

(٢) ميرامار ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ وانظر أمثلة أخرى فى ص ١٣ ـ ٢٢، ٢٤ ـ ٣٥، ٣٧، ٤٠، ٤٤، ٥٥، ٥٨، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٧٧ إلخ.

وقد كان الحلم وسيلة فنية أخرى اتكأ عليها نجيب محفوظ فى النفاذ إلى باطن الشخصية الروائية وتكثيف أعمق خواطرها النفسية الكامنة فى اللاوعى. وإذا كان الحلم ترجمة عن الرغبة المكبوتة فى اللاشعور، كما يقول فرويد، فإن ذلك لا يتم وفقا لمنطق العلاقات الطبيعية فى الحياة، بل يشتمل على خلط عنصرى الزمان والمكان، وسائر القيم التى تتصف بها الأشياء موضوع الحلم.

حدث ذلك فى (اللص والكلاب) حين دخل سعيد مهران خلوة الشيخ الجنيدى، فجر يوم من الأيام، عقب جريمة قتل ارتكبها بحارة سكة الإمام، وقد جهد من التعب والإعياء، وما أن قام الشيخ للصلاة حتى غاب سعيد عن الوجود.

«حلم بأنه يجلد فى السجن رغم حسن سلوكه. وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة فى ذات الوقت، وحلم بأنهم عقب الجلد مباشرة سقوه حليبا. ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رءوف علوان فى بئر السلم. وسمع قرآنا يتلى فأيقن أن شخصا قد مات. ورأى نفسه فى سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارىء فى محركها واضطر إلى إطلاق النار فى الجهات الأربع، ولكن رءوف علوان برز فجأة من الراديو المركب فى السيارة، فقبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس، عند ذلك هتف سعيد مهران: اقتلنى إذا شئت ولكن ابنتى بريئة، لم تكن هى التى جلدتك بالسوط فى بئر السلم وإنما أمها نبوية بإيعاز من عليش سدرة، ثم اندس فى حلقة الذكر التى يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله: من أنت؟ وكيف وجدت بيتنا؟ فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية...[(١)]»

ويمضى سعيد بعد ذلك فى حلمه المختلط العجيب فيذكر أن الشيخ أصر على مطالبته ببطاقته الشخصية ليتأكد من أنه من الخاطئين لأنه لا يحب المستقيمين، وأن الحكومة لا تستاهل تنفيذ هذه التعليمات بناء على اقتراح قدمه رءوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ.

---

(١) اللص والكلاب ص ٨١ ـ ٨٢.

ولما عجب سعيد من ترشيح رءوف لهذه الوظيفة، وقال بأن رءوف هذا خائن ولا يفكر إلا فى الجريمة، كان جواب الشيخ إنه لهذا السبب رشح لمنصب، كذلك قال الشيخ إن رءوف وعد بتقديم تفسير جديد للقرآن يتضمن كافة الاحتمالات التى يستفيد منها أى شخص فى الدنيا، وأن حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى بناء نواد للصيد وأخرى للسلاح وثالثة للانتحار، فرد سعيد بأنه مستعد لأن يعمل أمينا للصندوق فى إدارة هذا التفسير الجديد، وسيشهد رءوف بأمانته إذ كان واحدا من انبه تلاميذه فى سالف الأيام، وعندئذ قرأ الشيخ سورة الفتح، وعلق المفاتيح بجذع النخلة، ،وهتف المنشد يا آل مصر هنيئا فالحسين لكم(١).

ومهما يكن من تخليط فى هذا الحلم فإنه يشير فى عمومه إلى تخبط سعيد مهران واضطراب مشاعره، ويعبر برموزه الخاصة عن بعض الأحاسيس الكامنة فى لا شعوره، وصورة المصير القاتم الذى ينتظره ودور رءوف علوان فيه، فجلد سناء لرءوف ليس إلا رمزا لرغبته الشديدة فى الانتقام منه، وهتافه ببراءتها واتهامه لأمها وعليش بالجلد تعبير عميق عن حبه لها من جهة، ورغبته فى الإيقاع بخصميه الآخرين من جهة أخرى.

أما انقضاض رءوف من راديو السيارة التى كان يهرب فيها سعيد، وقبضته بشدة على معصمه فهو يومىء إلى دور رءوف القادم فى تضييق الخناق على سعيد بشن الحملات الصحفية عليه، وتنبيه رجال الشرطة إلى خطورته حتى يسقط فى قبضتهم. ولن يجد حينئذ من يحميه حتى الشيخ الجنيدى العابد المتصوف، وأكثر من ذلك فإن رءوف علوان سيبدو أمام المجتمع ـ وهو المجرم الحقيقى ـ بثوب الطهارة والنقاء كما يوحى ذلك تقلده لمنصب شيخ المشايخ(٢).

وقد استخدم نجيب محفوظ الحلم المنامى استخداما شبيها بحلم اليقظة من حيث البعد عن الخلط فى عناصره المكونة له، وإبراز الرغبة الكامنة فى أعماق الشخصية الروائية بصورة صريحة مباشرة كما حدث فى الحلم الذى رآه صابر فى (الطريق) فقد جاء فيه:

(١) انظر السابق ص ٨٢ ـ ٨٣.

(٢) انظر ما ذكره الدكتور محمود الربيعى فى هذا الصدد فى كتابه قراءة الرواية (دار المعارف ١٩٧٤) ص ٢٢.

«ورجع إلى سريره بعد أن أغلق الباب وعناقها لاصق به كالعبير. واستلقى فى ارتياح عميق فسرعان ما زحف عليه التخدير. وقال إنه يشعر لأول مرة بأنه يحتمل أن يستغنى عن أبيه، ولكن عندما لوح له الساوى بسماعة التليفون هرع إليه كالريح ثم هتف بجزع:

ـ ألو؟

ـ وإذا بصوت جاد يسأل:

ـ صابر سيد صاحب الإعلان؟

ـ نعم أنا هو:

ـ أنا سيد سيد الرحيمى فماذا تريد؟

لابد من مقابلتك..

ـ أنا منتظرك بمحل فتراكون، هل تعرفه؟

ـ نعم، سأكون عندك فى خلال دقائق[(١)]» ونقرأ بعد ذلك أنهما التقيا فى الزمان والمكان المحددين وكانت جلستهما على المائدة التى كانت تجلس إليها صديقته (إلهام)، وبعد حديث تعارف قصير بينهما تأتى فيحيّها الرجل بحرارة على حين تُقّبل هى يده، ويعرف صابر انه والدها «وبسرعة غير متوقعة غادرت إلهام المحل قبل أن يستطيع منعها»، وما لبث صابر بعد ذلك أن قدم للرجل «الصورة الجامعة بينه وبين أمه التى رأى نصفها فى الإعلان، ووثيقه زواجه بأمه، وشهادة ميلاده، وشهادة تحقيق الشخصية». فنظر الرجل إليها واحدة بعد الأخرى بهدوء، وبحركة سريعة راح يمزقها، وعبثا حاول صابر منعه من ذلك فقد كان الأوان قد فات، وعندئذ صاح به:

ـ أنت تمحو وجودى محوا فالويل لك.

فقال الرجل دون أن يخرج عن هدوئه المثير:

(١) السابق ص ٦٩.

ـ ابعد عنى، لا ترنى وجهك، دجال كأمك، ولا شأن لى بك. اذهب. ودفعه عنه فتقهقر حتى اصطدم رأسه بحافة البوفيه.

«واستيقظ. فتح عينيه وهو يتنفس بصعوبة فرأى الحجرة الأثرية على ضوء النهار الذى ينضح به الشيش. وأدرك أنه عار تماما تحت الغطاء فتذكر الليلة المنطوية بجميع ملابساتها. وتنهد بارتياح، ولكنه شعر ـ لشدة انفعاله بالحلم ـ بإعياء وحزن».

ومن الاستخدام المعقد للحلم ما جاء فى ثرثرة فوق النيل حين أغفى أنيس زكى على مكتبه بالإدارة ذات صباح، واستغرق فى حلم طويل جمع أخلاطا غريبة من المواقف والأحداث، ما بين مناقشة لائحة العقوبات التى تعدها الحكومة، إلى السفر إلى القرية وإحاطة غلمان الصبا به هناك، ورميهم له بالتراب، وقبض زوجته عديلة على يده حين هم بقذف هؤلاء الغلمان بحجر التقطه من الأرض، إلى مجموعة أخرى من الأحداث الخيالية، ثم عودته إلى لقاء صحبه مرة أخرى فى العوامة بالقاهرة... وأخيرا فتح عينيه فرأى أحد زملائه بالمكتب يهزه قائلا:

ـ «صح النوم!»(١).

على أن نجيب محفوظ قد استخدم ضربا آخر من الحلم فى (الشحاذ) حين غاب عمر الحمزاوى فى اللاوعى، وألقى بنفسه خارج أسوار الزمان والمكان متحررا من قبضة الحياة التى تحيط به، وأقام فى بيت صغير كالكوخ تحيط به حديقة التفت حولها أشجار السرو العالية، ويجانبه ترعة تجرى بين صفين من أشجار السنط، وعلى مدى البصر امتدت الحقول الخضراء.وفى هذا المكان توالت مشاهد كثيرة تتسم بالغموض والتفكك واللامعقول، وإن تحركت خلالها بعض الشخصيات الواقعية التى ترتبط بعمر الحمزاوى، على نحوما، كشخصية ابنته بثينة وصديقيه مصطفى المنياوى وعثمان خليل. ومما جاء فى المشهد المتعلق بمصطفى المنياوى قوله :

(١) انظر ثرثرة فوق النيل ١٧١ ـ ١٧٢.

«وعانقك مصطفى بحرارة ومرح ثم نظر فى عينيك نظرة حادة وحزينة. ورأيت مكان صلعته شعرا أسود غزيرا مسترسلا إلى الوراء فلم تملك أن تشير إليه قائلا :

– مبارك عليك شعرك ولكن ماذا فعلت؟

فقال بجدية غير معهودة فيه :

– تلوت سورة الرحمن عند السحر.

فسألته بدهشة :

– ولكن متى عرفت الطريق إلى الرحمن؟

– منذ اعتزلت أنت العالم فى هذا المكان.

– ولم جئت ؟

– لأقول لك إن زينب تعمل بقوة عشرة من الرجال.

– لها الله.

– والقى على البيت والحديقة والحقول نظرة ثم قال :

– ما أجدر هذا البيت بأن يكون مهد غرام أو مثوى فنان!

فجفلت قائلا :

هأنت تعود إلى الهزل.

فتأوه قائلا :

– لم يبق لنا إلا الهزل نحن بنو العصر الحجرى، ولكنك بدل أن تهزل جننت بحب اليأس.

فتراجعت وأنا أقول :

– ألم تدر أننى ميت الحواس؟

فهز منكبيه استهانة وتسلق شجرة سرو حتى بدا أعلى من البدر الصاعد فوق الأفق، وراح يحرك يده بجرس ذى زنين شديد، حتى زحفت من الحشرات أنواع شتى، ومضت ترقص حول الشجيرة فى ضوء القمر، التمعت صلعته تحت ضوء القمر.

وتنهدت فى إعياء وفتحت عينى فى الظلام، ماذا يعنى الحلم إلا أننى لم أبرأ بعد من نداء الحياة؟ وكيف أفكر فيك طيلة يقظتى ثم تعبث بمنامى الأهواء[1]؟! وقد تكرر قوله «وتنهدت فى إعياء .. » إلخ عقب كل مشهد تقريباً وكأنها لازمة تسجل صراع عمر الحمزاوى فى محاولة التخلص من الحياة التى سئمها، ولكنه ما أن يفيق حتى يتنبه إلى أن علاقاته بها بما لم تنقطع بعد، وأنه مشدود إليها برغبة خفية فى أعماقه على الرغم مما يبدو عليه من ضجر وملالة، وهذا ماتدل عليه الفقرة الأخيرة من الرواية التى جاء فيها :

«خامره شعور بأن قلبه ينبض فى الواقع لا فى حلم، وبأنه راجع فى الحقيقة إلى الدنيا»

ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر، متى قرأه، وأى شاعر غناه؟

وتردد الشعر فى وعيه بوضوح عجيب :

إن تكن تريدنى حقا فلَمِ هجرتنى»[2]؟!

أما فى (ثرثرة فوق النيل) فإن وعى أنيس زكى كان يجوب عصور التاريخ السحيقة، ويستغرق فى أفكار وخيالات اشتد الخلط بينها، وبهذا يؤكد الانسحاب داخل الذات والتقوقع فى عالمه الخاص، ومن هذه الأفكار التساؤلات التى اقتحمت رأسه ذات ليلة وهو فى مجلسه مع أصدقائه بالعوامة وقد جاء فيها : «هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء – كما يجتمعون الليلة – بثياب مختلفة فى العصر الرومانى؟. وهل شهدوا حريق روما؟. ولماذا انفصل القمر عن الأرض جاذبا وراءه الجبال؟.

---

(١) الشحاذ ص ١٦٦، ١٦٧ وقد طالت هذه المشاهد الغريبة حتى نهاية الرواية فى ص ١٩١.

(٢) السابق ص ١٩١.

ومَن مِن رجال الثورة الفرنسية الذى قتل فى الحمام بيد امرأة جميلة؟. وماعدد الذين ماتوا من معاصريه بسبب الإمساك المزمن؟ ومتى تشاجر آدم - بعد الهبوط من الجنة - مع حواء لأول مرة؟ وهل فات حواء أن تحمله مسئولية المأساة التى صنعتها بيدها»(١)

ومن السمات الفنية الواضحة فى الروايات جميعا - وقد ألمحنا إليها فى بداية هذا الفصل - اكتناز السرد وإضمار كثير من الأحداث، فلم يكن مِن هَم المؤلف الإسهاب فى وصف الوقائع والإطالة فى شرح تفصيلاتها وجزئياتها على نحو مايبدو فى المذهب الواقعى الذى استخدمه المؤلف نفسه فى رواياته الاجتماعية، وإنما جنح إلى الإيجاز فى الوصف والاقتضاب فى العبارة والوصول إلى المعنى من أقصر طريق. ويمكن إدراك الفرق بين الأسلوبين بمقارنة يسيرة - على سبيل المثال - بين محاولة سعيد مهران فى اللص والكلاب» قتل رءوف علوان بإطلاق الرصاص عليه لحظة نزوله من السيارة ودخوله المنزل فى ساعة متأخرة من الليل، وبين محاولة حسنين فى «بداية ونهاية» قتل شقيقته نفيسة بإلقائها فى النيل، فعلى حين أفاض المؤلف فى وصف المحاولة الأخيرة، وأسهب فى شرح مسرح الجريمة ومعالمه المادية، والكشف عن أعماق حسنين وأحاسيسه التى تفور بداخله على نحو استغرق ما يزيد على عشر صفحات من الرواية فإننا نراه قد ركز الوصف فى المحاولة الأولى بدرجة كبيرة بحيث يصبح من العسير على القارئ أن يغفل بعض الجمل أو الأسطر دون أن يؤثر ذلك فى إدراك الصورة العامة. وقد بلغ اعتماد نجيب محفوظ على الجمل المركزة الغنية بالدلالات، والصور المكثفة التى تدل بالإيحاء أكثر مما تدل بالشرح والتفسير حدا جعل أسلوبه يقترب أحيانا من لغة الشعر بطاقتها الإيحائية العالية، وهذا نموذج من رواية (السمان والخريف) قصد به نجيب محفوظ إلقاء دفقة من الضوء على حياة عيسى الدباغ قبل الثورة فقال :

---

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٥٦ وانظر أيضا مثالا صارخا لذلك فى ص ١٦٥ - ١٦٦.

«واغمض عيسى عينيه ليرى الماضى – فترة حية من نبض القلب. هدير المجد يخلد فى الأسماع. وهراوات الجنود كالصواريخ. والحماس المهلك للأنفس. ثم الإغراء الموهن للهمم. وزحف الفتور كالمرض. ثم الزلزال دون نذير كلب. ونشدان العزاء عند قلب أجوف ثم صرير التليفون كصوت العدم»(١). فكل جملة من هذه الفقرة تتضمن أحداثا كثيرة وصفحات ماضية من حياته، هى الطموح إلى بلوغ المجد بالعمل السياسى تحت لواء حزب الوفد، والمشاركة فى المظاهرات الوطنية التى كان ينظمها الحزب، وتقاومها حكومة المعارضة والسراى بقوة رجال الأمن، وانكسار موجة حماسة الوطنى بتأثير المنصب الرفيع الذى تقلده، ثم قيام الثورة المفاجىء الذى لم يكن يخطر له ببال، وتحلل خطيبته (سلوى) من الارتباط به، وكان يظنها اليد الحانية، والقلب الرحيم الذى سيجد عنده العزاء والسلوان، بعد أن زلزلت الثورة كيانه وأتت على بنيانه من القواعد.

بل إن وصف نجيب محفوظ لهذه المكالمة التليفونية بين عيسى وسلوى يعد مثالا آخر، على هذا التركيز الشديد فى السرد، والاقتصار فيه على اللمحة الدالة كما يقولون، فهو يذكر أنه بعد أن ثار الخلاف بين عيسى وعلى بك سليمان ـ والد سلوى ـ قرر عيسى ألا يذعن لليأس قبل أن يستميت فى الدفاع عن ركن العزاء الذى لم ينهدم، يجب أن تكون الكلمة الأخيرة لسلوى دون غيرها ولم يكن ينتظر الكثير من شخصيتها ولا من حبها ومع ذلك طلبها عصر اليوم التالى فى التليفون، وقال لها بتوسل:

ـ سلوى... يجب أن أقابلك فورا..

وجاءه الجواب «كالصفعة»(٢). ولو أن المؤلف أورد مثل هذه المكالمة فى رواياته الأخرى ذات المنهج الواقعى فى التناول لأفاض وأعاد فى الأخذ والرد بين الطرفين المتحادثين.

---

(١) ص ٧٠.

(٢) السمان والخريف ٦٦ ـ ٦٧.

وهـذا نمـوذج آخـر من رواية (الطريق) يبـرز عناية المؤلف بالتـركيـز فى وصف الأحداث وعدم الإفاضة فـى شرح المقدمات والذيول، حتى إن كل جملة أو عبارة تحمل، فى الغالب، معنى جديدا، الأمر يضطر القارئ معه إلى ضرورة اليقظة والتنبه إلى متابعة السياق.

يقول المؤلف: «وفى الشتاء سرعان ما تجنح الشمس للمغيب وترتفع أمواج الظلال. ولدى رؤيته (صابر) عم محمد الساوى سأله عمن يعرف من رجال الله القارئين للغيب، فدله على رجل بالدرب الأحمر. ولما بلغ مسكنه وجده مغلقا مختوما بالشمع الأحمر وقيل له إن البوليس قبض عليه بتهمة الدجل. وتساءل صابر متى كان الدجل تهمة؟.

وعندما رأى الفندق وهو راجع إليه ثار فيه شعور برتابة البيت وكآبة السجن. وجلس فى الاستراحة وهى آهلة تضج بالأصوات وتختنق بالدخان ومن عجب أن الأحاديث هنا لا تكاد تتغير رغم أن الوجوه تتغير كل يوم. وسمع رجل يتساءل:

ـ ألا يعنى هذا فناء العالم؟

فقال بلا وعى!

ـ فى ألف داهية!

وتعالت ضحكات فأيقظته. وسأل سائل:

ـ حضرتك مع الشرق أم الغرب!

فقال وهو أسف على تورطه فى حديث لا يفهمه:

ـ لا هذا ولا ذاك!

ثم تذكر جملة متاعبه فقال بتأفف:

ـ أنا مع الحرب!..[١].

(١) الطريق ص ٩٢.

وفى مجال الصور الجزئيه استطاع نجيب محفوظ أن يجدد ويبتكر فى كثير مما استخدمه منها فى رواياته السابقة، ولم يعتمد فقط على الشائع المألوف من هذه الصور الذى حفظته اللغة فى ذاكرتها. وكانت معاناته الفنية للتجربة الروائية، وإحساسه المرهف بكل أبعادها ودقائقها، مصدر إلهامه فى نحت هذه الصورالجديدة حتى جاءت مشحونة بكل المعانى والدلالات التى أرادها منها. وتتمثل جدة الصور هنا فى إقامة علاقات وصفية بين أشياء لم تقم بينها مثل هذه العلاقة من قبل وقد يحدث أن تتبادل مدركات إحدى الحواس أوصاف مدركات حاسة أخرى على نحو ما يعرف فى المذهب الرمزى باسم (تراسل الحواس) وميزة الصورة حينئذ أنها مشعة تثير فى النفس الكثير من الأطياف والظلال، وتشف عما يراد التعبير عنه من فكرة أو إحساس، دون تحديد واضح له، ومن أمثلة الصور الجديدة فى (اللص والكلاب) وصفه للطرقات بأنها «مثقلة بالشمس»، وقوله عن سعيد مهران إنه قبَّل يد الشيخ على الجنيدى «وهو يدفع دمعة باطنية استقطرها من جو الذكريات والأب والأمل والسماء فى الماضى البعيد»، وقوله فى وصف الجو «وجرت نسمة رقيقة لطيفة مقطرة من أنفاس الليل عقب نهار أحمر طغى فيه الصيف طغيانه»، ووصفه لليل من خلال إحساس سعيد مهران فى إحدى لحظات الصمت والوحدة التى قضاها بشقة نور بأنه كان «يتنفس حزنا أصيلا» ووصف الظلمة بالحرارة والتساؤل بالاحمرار فى قوله فى بداية الفصل السادس عشر «اقترب الفجر ونور لم تعد. أنهكه الانتظار والفكر حتى شعر بضربات السهاد تنهال على جمجمته. وإذا بالظلمة الحارة تنحسر عن تساؤل أحمر»(١).

وفى (السمان والخريف) يصور نجيب محفوظ حدة المخاوف التى سيطرت على عيسى الدباغ إثر تفجر الثورة بقوله إنه «كابد حياته بأعصاب عارية» ويصف حالته النفسية الكئيبة المنهزمة أمام لجنة التطهير بقوله «ومن خلال ضباب أحمر انغرزت فى أذنيه السهام» ويقول عنه فى يوم إحالته إلى الاستيداع و«غادر الوزارة

(١) انظر اللص والكلاب ص ٧، ٢٢، ٣٦، ١٠٧، ١٥٢. على التوالى.

بعينين تحملقان فى داخل رأسه»، ويصف توجس عيسى ورفاقه الوفديين وانكماشهم أمام ما قد يتوهمون فيه خطرا عليهم بقوله «ورأوا ماسح الأحذية يدق صندوقه حيالهم فاختبأوا فى الصمت حتى ذهب» ،ويصف المسرة بالعمى، والصمت بأنه عثر فيه فى قوله عن عيسى «وانقطع عن الحديث فى فجأة ـ كأنه عثر فى الصمت ـ بسبب نظرة طويلة تبودلت بينه وبين المرأة النَّصَف المصاحبة للعجوز» ، ويقول عن البحر إنه استكان «كالنائم تحت الظلام» ، ويصف النظرة بأنها متعبة «من التسكع فى الغيب»(١).

وربما يلحظ القارىء أن الصورة البيانية فى (الطريق) و (الشحاذ) و (ثرثرة فوق النيل) ، أميل إلى الغموض والخفاء، فالإسكندرية كما كان يراها صابر ساعة فراقه لها مسافرا بالقطار إلى القاهرة «مدينة الأطياف مغروسة فى حلم الخريف» ورؤية عم خليل الكليلة يصفها نجيب محفوظ بقوله: «واحتارت فى عينيه الناضبتين نظرة باهتة ممصوصه كأنما لم تعد ترى العالم» ويصف موقع (إلهام) رمز السكينة والقيم السامية من نفس صابر، لحظة احتدامها بالرغبة الجنسية فى كريمة، بأنها تنزوى «فى ركن كالندم عند طغيان الجريمة»(٢).

ومصطفى المنياوى فى وعى صديقه عمر الحمزاوى يوصف بأنه «ماكر كالقيظ» كما يوصف الليل بأنه «لا شخصية له» ويوصف القلب بأنه «لم يعد يفرز إلا الضياع» ويوصف الصمت بالتشاؤم، ويقول نجيب محفوظ عن عمر إنه لمح فى نظرة ابنته المتهربة «عتابا كالعبير الوانى» ويقول على لسان مصطفى المنياوى مخاطبا صديقه عثمان خليل «إنك تقذف بألفاظ مدببة»(٣).

وأخيرا نجد فى ثرثرة فوق النيل الصور الأتية: «رائحة الماء الدسمة»، «نبرة كغزل البنات»، «تضوع من النيل شذا مائى ذو نكهة أنثوية»، «جالت فى نعاس الغروب بعين جذلة» ، «تمثل العملاق فى لحظات حضوره كالوجود الوحيد فى خلاء صوتى» ، «الضياء المسطول» ، «والمناقشة المدببة» ، «ديمقراطية دامية» (٤).

(١) انظر السمان والخريف ص ٤٨ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٧١ ، ٧٦ ، ٨٧ ، ٩٦ ، ١٠٨ ، على التوالى.

(٢) انظر الطريق ص ٢٥ ، ٢٩ ، ٥٥ على التوالى.

(٣) انظر ص٢٣ ، ٤٢ ، ٥٨ ، ٨٤ ، ١٦٢ على التوالى.

(٤) انظر ثرثرة فوق النيل ص ٢٠ ، ٣٦ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ١٦٥ على التوالى.

أما فى (ميرامار)، فإن الصورة الجديدة كانت قليلة أو نادرة مثل قول نجيب محفوظ على لسان سرحان البحيرى «وهواء الخريف يلفحنى بدسامته الجنسية» ووصفه لأول نظرة تلقاها من زهرة بأنها «عسلية محايدة»[١].

ولا يفوتنا أخيرا الإشارة إلى تعدد الأصوات الروائية فى (ميرامار)، أو بعبارة أخرى إلى رباعية الوجه الروائى فى هذه الرواية بشكل لم نر له مثيلا عنده من قبل، فقد قسم الرواية إلى أربعة أقسام، وخص كل شخصية من الشخصيات الأربعة ـ عامر وجدى، حسنى علام، منصور باهى، سرحان البحيرى ـ بقسم منها، وكأنما أراد بذلك بث الإحساس بانفصال العوالم أو الفئات التى تمثلها هذه الشخصيات، وأنها مع تعايشها فى بقعة واحدة فى الزمان والمكان يمضى كل منها فى حياته الخاصة مستقلا عن الآخرين.

حقا قد تتماس فى بعض الأحيان ولكنها لا تتداخل بحال من الأحوال. وبهذا التنوع فى الصوت الروائى استطاع الكاتب أن يقدم شخصياته السابقة بأكثر من رؤية، إذ كان كل واحد منهم يفضى بذات نفسه ومكنون مشاعره، وحقيقة علاقاته بالآخرين التى ربما لا يستطيع البوح بها فى مواجهتهم، كما استطاع أن يبرز الحدث الواحد فى أكثر من صورة يختلف لونها تبعا لاختلاف رؤية كل منهم الحسية والمعنوية لهذا الحدث، ولم يكن هذا التنوع والاختلاف سواء فى رؤية الشخصية أم الحدث إلا وسيلة لتكامل البناء الفنى فى الرواية[٢] واحتواء عناصره فى تماسك وانسجام.

---

(١) انظر ميرامار ص ٢٠٣، ٢٠٤.

(٢) عاب صبرى حافظ على نجيب محفوظ التعليق الأخير الذى أضافه إلى الأقسام الأربعة على لسان عامر وجدى، ورأى أنه ثغرة أضعفت بناء الرواية وهزت تماسكه. انظر المجلة مج ١١ (١٩٦٧) ع ١٢٦ (ميرامار.. تراجيديا السقوط والضياع). وانظر أيضا الآداب مج ١٧ (١٩٦٩) ع ١٠ ـ استشراف الهزيمة قبل النكسة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

١- إحسان عبد القدوس : فى بيتنا رجل، دار القلم، المكتبة الحديثة ط٥، ١٩٦٩.

٢- طه حسين (الدكتور) : أحلام شهر زاد، القاهرة، دار المعارف (سلسلة اقرأ ع١) ١٩٤٣.

٣- عادل كامل : ملك من شعاع، القاهرة، دار النشر للجامعيين ١٩٥٤.

٤- عبد الحميد جوده السحار: قلعة الأبطال (سلسلة الكتاب الذهبى ع٢٢) ١٩٤٥.

٥- عبد الرحمن الشرقاوى: الأرض، بيروت، المكتب التجارى ط أولى ١٩٥٤.

٦- : الشوارع الخلفية، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٥٨.

٧- : الفلاح، القاهرة، عالم الكتب ١٩٦٨.

٨- : قلوب خالية، الدار القومية، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥.

٩- على أحمد باكثير : الثائر الأحمر حمدان قرمط، لجنة النشرللجامعين، د.ت.

١٠- : وإسلاماه، لجنة النشر للجامعيين ط٢، ٤٩٤٩.

١١- على الجارم : خاتمة المطاف دار المعارف ١٩٤٧.

١٢- : شاعر ملك، دار المعارف ط أولى ١٩٤٣.

١٣- : الشاعر الطموح، دار المعارف ١٩٦٠.

١٤- : غادة رشيد، دار المعارف ١٩٦٠.

١٥- : مرح الوليد، دار المعارف ١٩٤٨.

١٦- محمد سعيد العريان: بنت قسطنطين، دار المعارف، د.ت.
١٧- : شجرة الدر، دار المعارف ١٩٥٨.
١٨- : على باب زويلة، دار المعارف، ط أولى ١٩٤٧.
١٩- : قطر الندى، دار المعارف (سلسلة اقرأ) ١٩٤٥.
٢٠- محمد عبد الحليم عبد الله: بعد الغروب، القاهرة، مكتبة مصر ١٩٤٩.
٢١- : البيت الصامت، ١٩٦٦.
٢٢- : الجنة العذراء، ١٩٦٣.
٢٣- : سكون العاصفة، ١٩٦٠.
٢٤- : شجرة اللبلاب، ١٩٥٠.
٢٥- : شمس الخريف، ١٩٥٢.
٢٦- : غصن الزيتون، د.ت.
٢٧- : لقيطة، د.ت.
٢٨- : من أجل ولدى، ١٩٥٧.
٢٩- : الوشاح الأبيض، د.ت.
٣٠- محمد فريد أبو حديد: آلام جحا، دار المعارف ١٩٤٨.
٣١- : أبو الفوارس عنترة بن شداد، دار المعارف ١٩٥٩.
٣٢- : زنوبيا ملكة تدمر، دار المعارف ١٩٥٨.
٣٣- : الملك الضليل، دار المعارف ط٤، ١٩٦٦.
٣٤- : الوعاء المرمرى، دار المعارف ١٩٥١.
٣٥- نجيب محفوظ : بداية ونهاية، مكتبة مصر.

٣٦- : بين القصرين.

٣٧- : ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر.

٣٨- : خان الخليلى.

٣٩- : رادوبيس.

٤٠- : زقاق المدق.

٤١- : السكرية.

٤٢- : السمان والخريف.

٤٣- : الشحاذ.

٤٤- : الطريق.

٤٥- : القاهرة الجديدة.

٤٦- : قصر الشوق.

٤٧- : كفاح طيبة.

٤٨- : اللص والكلاب.

٤٩- : ميرامار.

٥٠- يوسف إدريس : الحرام، القاهرة،دار الهلال، سلسلة روايات الهلال. ١٩٦٥.

٥١- : قصة حب، القاهرة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧.

ثانيا: المراجع العربية.

(أ) الكتب.

١- أحمد حسين : الأرض الطيبة.

٢- أحمد هيكل (الدكتور): الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، دار المعارف ١٩٦٨.

٣- أنور المعداوى : كلمات فى الأدب. بيروت، المكتبة العصرية ١٩٦٦.

٤- إيدل (ليون) : القصة السيكولوجية ترجمة الدكتور محمود السمرة، بيروت، المكتبة الأهلية ١٩٥٩.

٥- شفيع السيد : ميخائيل نعيمة منهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب، القاهرة، عالم الكتب ١٩٧٢.

٦- طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥-١٩٥٢، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٢.

٧- عبد الرحمن الرافعى: فى أعقاب الثورة المصرية ج٢، مكتبة النهضة المصرية ط أولى ١٩٤٩.

٨- عبد العظيم أنيس (الدكتور)، محمود أمين العالم: فى الثقافة المصرية لبنان، دار الفكر الجديد ١٩٥٥.

٩- عبد الغفار مكاوى (الدكتور): التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح، الهيئة العامة للتأليف والنشر (سلسلة المكتبة الثقافية) ١٩٧١.

١٠- عبد القادر القط (الدكتور): فى الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر ١٩٥٥.

١١- عبد المحسن بدر (الدكتور): تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف ١٩٦٣.

١٢- محمد حسن عبد الله (الدكتور): الواقعية فى الرواية العربية، دار المعارف ١٩٧١.

١٣- محمد غنيمي هلال (الدكتور) : النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية ط٣، ١٩٦٤.

١٤- منصور إبراهيم الحازمي (الدكتور) : محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية الرياض، ط أولى ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.

١٥- محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

١٦- محمود حامد شوكت (الدكتور): الفن القصصي في الأدب العربي الحديث دار الفكر العربي ط أولى ١٩٦٣.

١٧- محمود الربيعي (الدكتور) : قراءة الرواية، دار المعارف ١٩٧٤.

١٨- نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧.

١٩- همفري (روبرت): تيار الوعي في الرواية الحديثة ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمود الربيعي، دار المعارف ١٩٧٤.

(ب) الدوريات:

١- الآداب ع١٠ (١٩٧٦) (ندوة الآداب).

٢- الآداب ع١٠ (١٩٦٩) (استشراف الهزيمة قبل النكسة) صبري حافظ.

٣- الكاتب ع٢٢ (١٩٦٣) (رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة) فؤاد دوارة.

٤- الكاتب ع٣٥ (١٩٦٤) (اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية) نجيب محفوظ.

٥- المجلة ع١٠٣ (١٩٦٥) (وضع الفنون الأدبية الراهن ومشكلاتها) تحقيق قام به صبري حافظ.

٦- المجلة ١٠٣ (١٩٦٥) (اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة) صبري حافظ.

٧- المجلة ع١٢٦ (١٩٧٦) (ميرامار تراجيديا السقوط والضياع) صبري حافظ.

ثالثا: مراجع إنجليزية:

1- C.S. Lewis: An Experiment in Griticism. London.1969.

2- J.P Stern: on realism. london. 1973.

3- Lilian R. frust and peter n. skrine: Naturalism. London. 1971.

4- Lukacs Georg : The historical novel (translated from the German by hannah and stanley mitchell.1962). published by penguin books.

5- Lukacs (Georg): realism in our time (Translated from the German by John and necko Mander). U.S.A. 1964.

6- M.H. Abrams: AGlossary of literary terms. 3rd. London 1971.

7- Wellek (Rene): concepts of critieism. U.S.A. 6th printing. 1970.

8- Wellek (Rene): AHistory of Modern criticism vol. 4 U.S.A. 1970.

رقم الإيداع	٩٣/٧٤٩٦
الرقم الدولى I.S.B.N	977- 10 - 0608 - 8



هذا الكتاب

يعالج هذا الكتاب الأعمال التى أبدعها الكتاب المصريون خلال الفترة الممتدة من الحرب العالمية الثانية إلى هزيمة سنة ١٩٦٧ وهى حقبة نضج فيها فن الرواية فى مصر والعالم العربى، وتألق فيها قصاصون كبار، فى طليعتهم نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف ادريس، وعبد الرحمن الشرقاوى.

ومحور المعالجة نقدى فى المقام الأول، يتمثل فى دراسة تحليلية للروايات التى تم انتقاؤها لبلوغها - فى تقديرنا - مستوى عاليا فى تقنيات الفن.

ومع تعدد التحليلات التى يمكن أن يصادفها القارئ لبعض الروايات فى دراسات أخرى، فقد آثرت دائما أن ينبع تفسير النصوص الروائية من خلال أبنيتها ومكوناتها اللغوية، فتلك هى المهمة الحقيقة للنقد الأدبى بمعناه الصحيح.